

Silêncio e Imagem: Alternativas para a Cura Espiritual em Kierkegaard e Tarkovsky

Ana Patrícia da Cunha Marques

Dissertação de Mestrado em Filosofia

Maio, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Filosofia, realizada sob a orientação científica
de Bartholomew Ryan.

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido realizada sem o suporte financeiro dos meus pais, João Francisco e Rosa da Cunha, e o seu enorme e humilde esforço em se transformarem, ao longo dos anos, em sujeitos cada vez mais simples. Eles são o exemplo de desenvolvimento pessoal mais verdadeiro que já testemunhei, e a prova de que é possível dedicar a vida à espiritualidade e à fé.

Agradeço ao meu orientador, Bartholomew Ryan, pela constante disponibilidade, apoio e incentivo; ao André, que reviu a tese, quando eu achava que estava acima de quaisquer revisões; e a todos aqueles que a discutiram comigo, deram sugestões que nunca consegui pôr em prática, ou me incentivaram de alguma forma. Ironicamente, há ideias que são resultado de um passado que recordamos com mágoa, e, nesse sentido, agradeço ao António que me apresentou Kierkegaard, e ao António que me apresentou Tarkovsky.

Por fim, agradeço ao Andy, que é responsável pelo meu retorno ao ensino superior, por tornar urgente a concretização dos sonhos, pelo superar de mim mesma enquanto pessoa, e pelo estímulo intelectual constante.

**SILÊNCIO E IMAGEM: ALTERNATIVAS PARA A CURA ESPIRITUAL EM
KIERKEGAARD E TARKOVSKY**

--

***SILENCE AND IMAGE: ALTERNATIVES FOR THE SPIRITUAL CURE IN
KIERKEGAARD AND TARKOVSKY***

ANA PATRÍCIA DA CUNHA MARQUES

RESUMO

O presente estudo determina o conjunto de aproximações metodológicas e conceptuais entre a filosofia existencial de Kierkegaard e a obra cinematográfica de Tarkovsky, com o objetivo de estabelecer pontos de contacto profícuos à reinterpretação de conceitos como ‘espiritualidade’ e ‘fé’ na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Espiritualidade, Fé, Silêncio, Imagem, Comunicação Indireta, Desespero, Era Presente, Estética, Arte

ABSTRACT

The present study investigates the set of methodological and conceptual approximations between Kierkegaard's existential philosophy and Tarkovsky's cinematographic work, in order to establish fruitful points of contact for interpreting anew concepts such as 'spirituality' and 'faith' in contemporaneity.

KEYWORDS: Spirituality, Faith, Image, Indirect Communication, Despair, Present Age, Aesthetics, Art

ÍNDICE

Introdução	1
Considerações Iniciais	7
I. Contextualização e Aproximações Metodológicas	9
i. Contextualização Histórico-Conceptual	9
1. Kierkegaard na Copenhaga do Século XIX	9
2. Tarkovsky na Rússia do Século XX	12
ii. Aproximações Metodológicas	14
1. Cristãos em Crítica ao Cristianismo	14
2. Teoria da Comunicação Cristã	18
3. A Arte ao Serviço do Espírito?	23
4. O Universo Feminino e o Antifeminismo	32
II. Aproximações Conceptuais em Análise aos Filmes de Tarkovsky	39
i. <i>Andrei Rublev</i> (1969)	39
1. Arte e Fé	39
2. Verdade Subjetiva	42
3. O Amor	46
4. O Silêncio	50
ii. <i>Solyaris</i> (1972)	53
1. Imaginação e Angústia	54
2. Psicologia Experimental	57
3. Alienação	60
4. O Dever Moral	62
iii. <i>Zerkalo</i> (1975)	65
1. O Exemplo da Natureza	65

2. O Tempo	68
3. Espelho e Repetição	71
4. Memória e Fragmentação	72
iv. <i>Stalker</i> (1979)	74
1. O ‘Cavaleiro da Fé’	74
2. O Conceito de Fraqueza	77
3. ‘ <i>Diapsalmata</i> ’ e <i>Writer</i>	80
4. O ‘Judeu Errante’	83
v. <i>Nostalghia</i> (1983)	86
1. Loucura e Verdade	86
2. Gorchakov e o Desespero	89
3. Autossacrifício e Alegria.....	90
4. Uma Era de Nivelamento	93
vi. <i>Offret</i> (1986)	96
1. A Criança	97
2. Sacrifício e Fé	99
3. Crise Espiritual na Modernidade	102
4. A Liberdade	104
Conclusão	106
Bibliografia	111
Filmografia	115

LISTA DE ABREVIATURAS

(As seguintes abreviaturas foram usadas para traduções inglesas e portuguesas das obras e compilações dos textos de Kierkegaard e Tarkovsky, aqui organizados cronologicamente segundo a versão original)

Kierkegaard, Søren.

JN – *Kierkegaard's Journal's and Notebooks*

CI – *The Concept of Irony With Continual Reference to Socrates*

Ou-Ou I – *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*

Ou-Ou II – *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida (Segunda Parte)*

TT – *Temor e Tremor*

R – *A Repetição*

MF – *Migalhas Filosóficas*

CA – *The Concept Of Anxiety*

SLW – *Stages on Life's Way*

CUP – *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Fragments*

TA – *Two Ages: A Literary Review*

WL – *Works of Love*

FSE – *For Self-Examination*

PV – *The Point of View*

SUD – *The Sickness Unto Death*

PC – *Practice in Christianity*

SW – *Spiritual Writings: A New Translation and Selection*

Tarkovsky, Andrei.

TWT – *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*

ST – *Sculpting in Time*

TI – *Andrei Tarkovsky: Interviews*

INTRODUÇÃO

A Herança Espiritual de Kierkegaard à Luz do Cinema de Tarkovsky

No âmbito da presente investigação, propomos a análise crítica entre a filosofia existencial de Søren A. Kierkegaard (presente nos textos estético-pseudónimos e nos textos religiosos) e a obra cinematográfica de Andrei A. Tarkovsky, a partir do estabelecimento das aproximações metodológicas e de conteúdo entre ambas. O objetivo é que o estudo de conceitos kierkegaardianos como ‘fé’, ‘religião’, ‘estética’, ‘interioridade’, ‘paradoxo’, ‘paixão’, ‘desespero’ e ‘cristandade’ promovam uma “visualização ativa” dos filmes de Tarkovsky, bem como que as ligações entre filósofo e cineasta possam orientar uma mais aprofundada interpretação da filosofia de Kierkegaard, através da abertura de novas perspetivas propiciada pelo diálogo com um objeto artístico de carácter heterogéneo e complexo.

O conceito de ‘espírito’ é objeto das mais variadas análises filosóficas e teológicas ao longo dos tempos, associadas a ideários mais ou menos objetivos e subjetivos. Do ‘*Geist*’ alemão de Hegel¹, relativo a conceitos como ‘consciência’, ‘intelecto’, ou mesmo ‘energia’², ao ‘*spiritus*’ do latim, que se aproxima mais a conceitos como ‘respiração’, ‘fantasma’ e ‘anjo’ (entidades não físicas exteriores ao ser humano), e incluindo, naturalmente, o ‘*Aand*’ dinamarquês, ao qual se agrega o significado ‘alma’, a etimologia associada ao espírito permite-nos observar a ambiguidade interpretativa que lhe está inerente. O estudo das temáticas associadas à espiritualidade e à fé assumiram, na modernidade, um carácter ainda mais relevante, por esta ter vindo a assistir à decadência da igreja como instituição de relevância na sociedade e a sua consequente perda de seguidores ter encaminhado a humanidade para uma evidente carência dos valores espirituais. É inegável que, no que toca à investigação do cristianismo na modernidade, a obra do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard se assume como um dos maiores contributos teóricos para a compreensão do espírito, constituindo uma das primeiras tentativas de aproximação da subjetividade individual a conceitos que anteriormente se situavam num âmbito muito mais restrito à religião enquanto instituição social e à teologia como estudo histórico objetivo. *The Sickness Unto Death*, uma das mais

¹ Utilizado em *A Fenomenologia do Espírito*, 1807.

² Michael Marder publicou recentemente a obra *Energy Dreams: Of Actuality*, que explora o ‘*Geist*’ hegeliano como ‘energia’.

importantes obras do filósofo, inicia com a afirmação “O ser humano é espírito [‘*Mennesket er Aand*’]” (SUD, 13), à qual se segue um primeiro questionamento: “Mas o que é o espírito? [‘*Men hvad er Aand?*’]” (SUD, 13). Kierkegaard localiza o espírito como cerne de uma busca profunda e íntima do indivíduo, cujo objetivo é a sua própria felicidade e salvação, por oposição ao ‘*Geist*’ hegeliano³, adquirido de modo imediato e que se pode traduzir num somatório de proposições. A concepção kierkegaardiana de espírito está intimamente ligada ao que este denomina por ‘verdade absoluta’, e que se revela através do ‘eu’ como síntese. Tal como afirma o pseudónimo Anti-Climacus na abertura a *The Sickness Unto Death*, “o ser humano é uma síntese do infinito e do finito, do temporal e do eterno, da liberdade e da necessidade” (SUD, 13).

Num âmbito completamente díspar à filosofia, encontramos a obra de Andrei Tarkovsky, que se diferencia por fazer uma abordagem artística à espiritualidade humana. O cineasta russo assume uma perspetiva muito semelhante à adotada por Kierkegaard, referindo-se ao “conflito inerente ao Homem, resultante da posição ambígua em que se encontra, entre uma espécie de ideal espiritual e a necessidade de existir no mundo material” (TI, 95). No rol de aproximações que podemos estabelecer entre o pensamento de ambos encontramos temáticas tão abrangentes como a afirmação do indivíduo em oposição ao individualismo, a tentativa de reformulação dos valores espirituais humanos em direção a uma fé profundamente subjetiva, íntima e paradoxal, e a representação da angústia e desespero humanos através de instrumentos estéticos (literatura e cinema). Opondo-se a uma concepção de espiritualidade no sentido coletivo e ao cristianismo defendido na sua época, Kierkegaard reúne o ‘eu’ à espiritualidade de modo único. De forma análoga agiu o cineasta, cujos filmes promovem uma representação semelhante da fé. A partir do estudo destas obras, pretendemos avaliar de que forma é que a representação estética de conceitos como ‘angústia’, ‘fé’, ‘silêncio’, ‘repetição’ ou ‘tempo’, e a sua aplicação prática em narrativas é utilizada tanto por Kierkegaard como por Tarkovsky (nomeadamente, através da exteriorização da intimidade humana em artifícios estéticos que “dão a ver”) de modo a evocar uma espiritualidade que é (ainda) relevante após a ‘morte de Deus’ na modernidade⁴.

³ Hegel foi uma influência fundamental para Kierkegaard, apesar de este se ter tornado num dos seus maiores críticos. No entanto, esta divergência é mais centrada na interpretação feita pelos hegelianos dinamarqueses seus contemporâneos (ver: Jon Stewart, *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*, 2003).

⁴ Anunciada pelo louco na *Gaia Ciência* de Nietzsche.

A escolha deste tema deve-se ao facto de se tratar de uma relação ainda pouco explorada, que apresenta fortes pontos de contacto que importa analisar. Tendo sido já examinadas, em grande ênfase, as ligações entre a obra de Ingmar Bergman e a filosofia de Kierkegaard, bem como a relação entre os filmes de Tarkovsky e Bergman, a terceira aresta deste triângulo de influências, permanece, no entanto, muito pouco explorada, sendo que a literatura em torno da dialética Kierkegaard-Tarkovsky não se tem revelado senão pontual. Consideramos essencial que as aproximações entre os presentes legados sejam alvo de escrutínio, tendo em vista a reinterpretação de ambos no tempo que nos é contemporâneo. Importa sublinhar os pontos positivos que procedem da associação entre um filósofo e um cineasta, nomeadamente no que toca à abertura interpretativa da obra filosófica à luz de um novo objeto artístico. No que toca à relação Bergman-Kierkegaard, foi já intensamente abordada a filosofia dos pseudónimos do autor, que tende para a reafirmação das dificuldades associadas à entrega espiritual e a abordagem de temáticas como a ausência de Deus, o desespero [*fortvivelse*], a relação com a morte [*død*], o silêncio [*stilhed*] ou a angústia [*angst*]. Por outro lado, a relação Tarkovsky-Kierkegaard abre necessariamente novas portas, nomeadamente ao atribuir um papel de destaque aos escritos espirituais de autoria, associados a conceitos como tempo [*tiden*], instante [*Øieblikket*], salvação [*frelse*], alegria [*glæde*], amor [*kærlighed*] ou a possível relação entre a arte e a fé [*Tro*]. Enquanto que o cinema de Bergman se pauta pela presença indelével do silêncio de Deus, no cinema de Tarkovsky, apesar de a comunicação entre o indivíduo e o Deus se consubstanciar como silêncio no âmbito da comunicação humana objetiva, esta revela uma existência forte no seio da subjetividade individual.

No âmbito desta investigação foi relevante considerar a obra integral de Kierkegaard, com foco nos textos estético-pseudónimos e espirituais. Fizemos uso das traduções feitas para o português de José Miranda Justo (*Ou-Ou, Um Fragmento de Vida I e II, Temor e Tremor, A Repetição, e Migalhas Filosóficas*), por entendermos se tratar de uma adequada alternativa à tradução a partir do inglês, realizada por nós nas citações das restantes obras, a partir da tradução feita por Howard V. Hong e Edna H. Hong, exceto indicação contrária. Todas as traduções realizadas no âmbito desta investigação são, de resto, da nossa autoria. Escolhemos utilizar a seleção e tradução realizada por George Pattison dos escritos espirituais de Kierkegaard intitulada *Spiritual Writings*, bem como recorrer à bibliografia do mesmo autor sobre Kierkegaard, por considerarmos este como

uma das principais vozes dedicadas ao estudo da vertente mais espiritual do filósofo. Esperamos que a análise da obra de Kierkegaard nos permita traçar analogias com a obra cinematográfica de Tarkovsky, bem como com a sua obra literária, na qual se inclui o livro *Sculpting in Time*, e os Diários 1970-1986 (*Time Within Time*), onde o mesmo revela muitas das suas influências e explica os conceitos presentes nos filmes. Fazemos ainda uso de inúmeras entrevistas e literatura procedente que consolidou o seu pensamento, e que aborda as possíveis relações entre ambos. Em última instância, estas podem não ser fruto de uma influência direta por parte do estudo de Tarkovsky, importando referir, a este propósito, que os textos de Kierkegaard foram proibidos durante os anos da União Soviética, pelo que o acesso aos mesmos terá sido limitado. Não nos compete, no entanto, interpretar de que forma o cineasta leu Kierkegaard. Partindo do estabelecimento que este não lhe era indiferente, focamo-nos apenas nas aproximações que podem ser traçadas entre ambas as obras. Podemos caracterizar as mesmas como metodológicas ou conceptuais, dividindo-as em dois polos de potencialidades, sendo que o primeiro cuida das confluências de método ou estilo, nomeadamente a utilização de personagens de carácter bíblico e o recurso à parábola como ponto estrutural das obras, o conteúdo fragmentado que caracteriza tanto o estilo cinematográfico como a abordagem literária, a perspectiva partilhada em relação ao papel do leitor/ espectador em face da obra e respetiva responsabilidade interpretativa, bem como a utilização da comunicação indireta como meio privilegiado de expressão dos intricados caminhos que conduzem o Homem à espiritualidade. O segundo tipo de aproximação refere-se às temáticas presentes em cada uma das obras e respetiva abordagem conceptual, que se revela, não raras vezes, coincidente. Exemplo disso são as opiniões que partilham em relação aos conceitos de espiritualidade e fé como fenómenos intrinsecamente individuais, a crítica ao individualismo e materialismo, a distinção do ser humano em estados de consciência – sendo que o mais alto é o religioso, uma conceção do tempo profundamente subjetiva, na qual a recordação ocupa um lugar de destaque, a abordagem a conceitos como angústia e desespero humano num mesmo sentido – distinguir o puramente estético do espiritual, entre outras. A análise às aproximações metodológicas e conceptuais nem sempre é realizada separadamente ao longo desta investigação, sendo que muitas das confluências de método são melhor compreendidas a partir da exploração do conteúdo das obras, e vice-versa.

Após uma introdução contextual e bibliográfica aos autores, que aborda a perspectiva de cada um sobre o conceito de espiritualidade, começamos por estabelecer as possíveis proximidades metodológicas, que promovem uma reflexão basilar para os conteúdos que serão seguidamente abordados e fornecendo um impulso para o estabelecimento final dos pontos de contacto encontrados entre as temáticas que nos propusemos a considerar no presente estudo. Após este exercício, procedemos à avaliação das proximidades conceptuais, elencando por ordem cronológica os filmes de Tarkovsky selecionados (*Andrei Rublev*, *Solyaris*, *Zerkalo*, *Stalker*, *Nostalghia*, *Offret*), e estabelecendo os elos de ligação com a filosofia de Kierkegaard, em curtos capítulos que poderão aplicar-se tanto à globalidade das obras como ao objeto de estudo específico. A seleção dos filmes que fazem parte desta investigação está dependente da abordagem que é feita à espiritualidade em cada um deles. Sendo que entendemos que a primeira película de Tarkovsky, *Ivanovo Detstvo*, não inclui referências suficientemente relevantes para a constituição de uma abordagem a esta mesma temática, decidimos deixar esse filme de parte, ainda que a ele sejam feitas as referências necessárias no decurso da nossa análise. Quanto aos filmes englobados neste estudo, elencamo-los por ordem cronológica, ainda que essa estratégia possa tornar repetitiva a referência a conceitos comuns a diversas obras. Entendemos ser mais adequado seguir o progresso do cineasta à medida que a sua perspectiva sobre os temas e respetiva implementação na obra se desenvolvem, tendo em conta que existe uma tendência para que os mesmos se mantenham ao longo da linha temporal, assumindo um carácter cada vez mais vital e estabelecido, e formando um *corpus* de estudo mais complexo e rico, que ganha em ser considerado à luz de descobertas anteriores. É ainda relevante referir que às proximidades anteriormente referidas podem ser acrescentadas ainda outras, de carácter mais pessoal, ou histórico. Aqui incluímos referências às biografias do filósofo e do cineasta que possam ser objeto de reflexão relevante para as comparações que estabelecemos ao longo das restantes análises. Ambos foram cristãos convictos, que exploraram a espiritualidade humana através de mecanismos estéticos, estabelecendo uma forte crítica à ausência da mesma na modernidade e à incapacidade da igreja em colmatar essa carência, bem como alvo de críticas por parte dos seus contemporâneos que se opuseram à sua obra, podendo ser rotulados como incompreendidos no seio da sua geração. Tendo em conta que ambos viveram uma vida pessoal em conformidade com as suas crenças, o estudo destes aspetos antropológicos torna-se auxiliar à criação de analogias entre obras que são profundamente influenciadas pelas vivências dos seus autores. Mais ainda, podemos afirmar que tanto

Kierkegaard como Tarkovsky imprimiram a necessidade desta coerência entre o individual e o social nos seus escritos – passando por aí também a interpretação da mensagem que quiseram transmitir. Apesar de todos os pontos de encontro referidos, incluímos nesta investigação as diferenças, ou mesmo oposições, que podem ser expressas entre o pensamento de Kierkegaard e Tarkovsky. A este respeito consideramos a perspectiva do realizador sobre a arte como potenciadora da espiritualidade, que adquire um carácter utópico quando considerada em relação à filosofia de Kierkegaard, sendo que este último traça um limite restrito entre o estético e o espiritual. Esta divergência é fulcral no estabelecimento de um dicionário conceptual para os objetos estéticos do cinema e da literatura que o presente estudo toma em mãos. As diferenças circunstanciais e históricas são, naturalmente, tidas em conta, bem como a natureza díspar dos seus legados (Tarkovsky não teve pretensões de se afirmar como pensador, tanto quanto criador de obras potenciadoras de sentido), apesar de existirem também elos a traçar a este respeito. É ainda importante referir que Kierkegaard não tomou conhecimento do cinema, tendo morrido 40 anos antes da invenção do cinematógrafo, pelo que os seus textos relativos à arte não poderiam incluir qualquer menção, ainda que vaga, à mestria de Tarkovsky. Por outro lado, sabemos que o cineasta conhecia a obra de Kierkegaard, devido a uma referência pode ser encontrada nos Diários 1970-1986, na entrada do dia 28 de julho de 1985, escrita em Estocolmo, que menciona a possibilidade da realização de uma película centrada na vida do filósofo dinamarquês, bem como uma curta referência ao filósofo numa entrevista, realizada em 1986 (ano do seu falecimento), que iremos explorar de seguida. Ainda que se trate de uma prova limitada da relação entre ambos, vale a pena insistir, desde já, na sua análise, para que as nossas futuras investigações não sejam ameaçadas.

Considerações Iniciais

Começemos por analisar uma das únicas referências de Tarkovsky a Kierkegaard, que surge, curiosamente, em resposta à alusão de Charles H. de Brantes⁵ a uma “atmosfera bergmanesca” que haveria servido de inspiração para *Offret*. Tarkovsky nega essa influência, usando a ‘ausência’ e o ‘silêncio’ do Deus presentes nas obras do cineasta sueco, para justificar a oposição que identifica entre estas e o seu próprio legado:

⁵ No âmbito de uma entrevista realizada, em 1986, ao jornal France Catholique.

“Quando Bergman fala de Deus, fá-lo na afirmação de que ele é silencioso, que não está lá. Portanto, não pode ser estabelecida uma comparação comigo. Estas são apenas críticas superficiais, por ter utilizado um ator que também participa nos filmes de Bergman, ou porque o meu filme contém paisagens suecas, sendo que nenhuma destas justificações revela qualquer conhecimento sobre Bergman. E quem afirma tal coisa não sabe certamente o que é o existencialismo, pois Bergman está muito mais próximo de Kierkegaard do que do problema da religião” (TI, 180-181)

A partir desta afirmação podemos reconhecer a convicção de Tarkovsky de que, para além de a sua obra se situar num plano afastado às obras de Bergman, esta também terá pouco que ver com a filosofia de Kierkegaard. Demoremo-nos um pouco na avaliação desta resposta, que surge no âmbito de uma conversa com jornalistas, situação à qual Tarkovsky raramente faz menções positivas, referindo diversas vezes que não nutre qualquer admiração pela prática jornalística, já que as suas palavras são frequentemente alvo de mal-entendidos. Consideremos ainda que Tarkovsky afirma não existir qualquer ponto de comparação entre a generalidade dos filmes de Bergman e *Offret*, afirmação que pode causar estranheza, tendo em conta se tratarem de dois dos mais importantes realizadores do século XX, que exploram o tipo de cinema que veio a ser denominado transcendental⁶. Tenhamos ainda em conta que Tarkovsky se defendia contra uma ideia preconcebida em relação aos seus filmes, e tomemos em consideração a natureza intuitiva e inabalável da personalidade de Tarkovsky, expressa não só nas inúmeras entrevistas que deu, mas também em vários documentários, e nas obras literárias da sua autoria. Após colocarmos estes entraves à interpretação da afirmação, retiremos dela o conteúdo que lhe é literal. Interrogado sobre a influência de Bergman na sua obra, Tarkovsky faz referência ao conteúdo espiritual de ambas, identificando a sua oposição, nomeadamente no que toca ao silêncio e ausência de Deus em relação ao indivíduo. Daqui pressupomos que Tarkovsky considera que Deus está presente em *Offret*, não de forma silenciosa, mas comunicativa⁷. A acusação de ignorância em relação ao existencialismo por parte dos que o comparam a Bergman parece indicar que a sua obra não é fundada no existencialismo, e, conseqüentemente, não tem qualquer inspiração em Kierkegaard.

⁶ Sobre o cinema transcendental ver: *Transcendental Style in Film*, Paul Schrader, 2018.

⁷ Veremos de que modo esta conceção da sua obra se enquadra no que a filosofia kierkegaardiana descreve como comunicação indireta.

Esta conclusão coloca alguns entraves à nossa interpretação do que terá sido a compreensão de Tarkovsky sobre o pensamento do filósofo dinamarquês, sendo que este último encontra no existencialismo uma pertença ambivalente e questionável, bem como estabelece como eixo central da sua obra o “problema da religião”, mais especificamente a crítica ao cristianismo. É possível que Tarkovsky tenha tido contacto com a filosofia do ‘desespero’ e ‘angústia’ de alguns dos pseudónimos de Kierkegaard, sem que esta tenha sido interpretada como um exercício estético, um objeto de ‘ocasião’ para a exposição da sua filosofia da ‘interioridade’. Em qualquer dos casos, não nos compete, no seio desta investigação, analisar mais a fundo esta que foi uma das únicas referências a Kierkegaard por parte do cineasta, sendo que a especulação sobre a mesma pode apenas levar à criação de hipóteses, que seriam sempre alvo de legítimo escrutínio. A influência de Kierkegaard pode não ter sido fundamental na criação da obra de Tarkovsky. No entanto, e apesar de uma possível relação poder ter origem em inúmeras outras fontes indiretas, como é o caso da literatura que procedeu o filósofo e que o tem por influência, partimos do princípio de que a relação que estabelecemos se trata de um caso meramente acidental. É sabido que Tarkovsky foi um ávido leitor, filho de um dos maiores poetas russos do século XX, Arseny Tarkovsky, e que teve acesso privilegiado, desde a infância, a uma educação literária e filosófica, quer através de bibliotecas pessoais, quer através da interação com personalidades da sociedade intelectual russa. O contato que terá tido com a filosofia de Kierkegaard é, sem dúvida, merecedor de estudo, caso se propiciem os meios para tal empreendimento. O que pretendemos na presente investigação é, no entanto, meramente propiciar o estabelecimento de um diálogo criativo e instigador, que se aproxime da abordagem poética que ambos imprimiram nas suas obras, com o objetivo de mostrar um Kierkegaard diferente e alargar o espectro de interpretações à sua filosofia. O foco na necessidade de transformar a espiritualidade humana marcou as obras essenciais da filosofia e do cinema que nos propomos a abordar, desenvolvidas ao longo de dois séculos. Apesar dos contínuos esforços de evolução neste sentido, em vários âmbitos, podem hoje ser levantadas as mesmas inquietações da ‘era presente’ de Kierkegaard, e os textos e imagens que consideramos mantêm a sua atualidade e pertinência num mundo cada vez mais desprovido de consensos (e munido de ambiguidade) no que toca à interpretação dos termos ‘espiritualidade’ e ‘fé’.

I. Contextualização e Aproximações Metodológicas

i. Contextualização Histórico-Conceptual

1. Kierkegaard na Copenhaga do Século XIX

A especial complexidade em avaliar a obra de Kierkegaard deve-se à divisão da mesma através da pseudonímia, levando a que seja difícil situar o filósofo num contexto estanque. Tanto encontramos provas de que se tratava de um “homem do seu tempo”, como da sua relutância em se identificar como tal no seio da *intelligentsia* dinamarquesa da época, que postulava as influências do hegelianismo trazidas por Martensen à capital. Tal como Socrates, também ele “não brotou do chão como um cogumelo; pelo contrário, permanece em definida continuidade com o seu tempo”, tal como Hegel expôs, e Kierkegaard transcreveu em *The Concept of Irony* (CI, 199). Em termos cronológicos, Kierkegaard pertence à terceira geração da ‘Era de Ouro’ dinamarquesa, que decorreu entre 1800 e 1850, com foco em Copenhaga e no epicentro de uma depressão económica que precedeu o final da monarquia e instauração da democracia constitucional em 1849. Kierkegaard não era indiferente ao contexto político da sua época, demonstrando fortes hesitações quanto ao novo modelo político adotado - considerado pelo mesmo como uma excessiva entrega de poder às massas, para a qual a sociedade dinamarquesa não estava preparada, e que poderia por em causa o papel do indivíduo e a dissipação da sua vontade no seio dos partidos políticos. O período de início da sua produção como autor coincidiu com a queda dos valores monárquicos e da alta burguesia, bem como uma passagem veloz em direção à modernidade. A sua obra, que constitui uma forte crítica à elite académica que tinha o hegelianismo por base, bem como à igreja cristã como instituição, veio acentuar o fim da ‘Era de Ouro’ na Dinamarca.

Podemos dizer que não é possível enquadrar Kierkegaard numa única escola filosófica que o procedeu, como seria o caso do existencialismo ou do pós-modernismo, por o seu pensamento não poder ser reduzido a um só âmbito (ao longo da sua obra trata de temáticas tão díspares como a estética, ética, política e religião) ou tendência (a disparidade de pseudónimos que criou faz com que muitas das suas opiniões se encontrem em conflito ao longo da obra). Um ponto no qual podemos, no entanto, identificar uma referência fulcral e permanente no seu pensamento é a figura de Socrates e respetivo conflito com o mundo grego. Kierkegaard apropriou a ironia socrática para o mundo

moderno em que vivia, assumindo o filósofo como modelo para a sua obra. Assim, conceitos como ‘aporia’, ‘ironia’, ‘maiêutica’ ou mesmo ‘*daimon*’ ganharam um novo significado a partir da interpretação e adaptação de Kierkegaard ao seu tempo. Contrapondo a vida académica à vida pessoal e espiritual, Kierkegaard considerava a sua filosofia como um projeto de vida que começou a traçar a partir de *The Concept of Irony*⁸. O filósofo dinamarquês afirma nesta obra que, caso a sua geração tenha uma tarefa, “esta terá de ser o reflexo das conquistas do conhecimento científico na vida pessoal” (CI, 328). A intenção em tornar a sua vida numa forma de expressão filosófica é partilhada por Tarkovsky, que considera o desenvolvimento espiritual como intrinsecamente individual e o aspeto no qual mais importa investir na modernidade. Neste sentido, tanto o filósofo como o cineasta permanecem relevantes na contemporaneidade, na medida em que os problemas por eles colocados continuam presentes na sociedade atual, e a procura por soluções é talvez ainda mais urgente do que no passado.

Salientemos desde já que o método escolhido por Kierkegaard para enfrentar as contradições do seu tempo não passa, no entanto, pelo estabelecimento de soluções no sentido positivo do termo, mas sim na utilização da ironia socrática como mecanismo de confronto que assume somente o negativo, deixando de parte ambições de definição de uma doutrina coletiva. Pelo contrário, tanto no que toca à filosofia como à religião, a posição de Kierkegaard é radical – somente no plano subjetivo é possível aceder à verdade e ao paradoxo da fé. A sua filosofia passa necessariamente pela crítica ao cristianismo e à conceção teológica de que a fé pode ser “aprendida”. No seu ponto de vista, cada indivíduo tem de chegar à fé por si próprio, sendo que o máximo que pode ser feito pelo crente é criar a ocasião propícia ao nascimento da mesma, tal como Sócrates havia sido ocasião para os seus contemporâneos. A fé em Kierkegaard implica o aceitar do ‘absurdo’ por parte do crente, a partir de um ‘salto’ para lá da racionalidade humana, em direção à espiritualidade. Associando todos os aspetos da sua filosofia a Sócrates, nem mesmo o paganismo deste foi impedimento para que sobre ele afirmasse que, apesar de não ser cristão, se tornou eventualmente num (PV, 54). Para Kierkegaard, a cristandade não está dependente de uma série de eventos históricos que precedem a existência do crente, mas um ‘movimento’ que nasce no seio do indivíduo, independentemente dos factos históricos ou tradições religiosas. Sócrates revelou-se uma influência permanente na obra e vida de

⁸ Obra académica considerada como base para o trabalho literário subsequente, que iniciou com a sua primeira publicação oficial, *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida*.

Kierkegaard, sendo que este compara até, em *The Point of View*, o julgamento do filósofo grego com a interpretação negativa da sua obra pelas massas, através de periódicos como o *The Corsair* ou pelas vozes do hegelianismo que proliferava na Dinamarca. Mas talvez mais importante seja a analogia que poderá ser feita entre a sociedade grega e a igreja cristã: Sócrates insurgiu-se como um defensor da subjetividade num contexto no qual a ética em nada estava dependente do indivíduo singular, mas que incidia sobretudo sobre os interesses familiares, religiosos e políticos da comunidade (de tal modo que era tida como arrogante a intenção de impor as determinações individuais às da tradição). Assim, o seu julgamento foi justo, no sentido de que não poderia ter sido julgado senão através das leis que vigoravam e às quais se opunha. Kierkegaard impõe-se de forma semelhante contra o cristianismo, negando a tradição e contradições que presenciava como parte essencial da doutrina que, no fundo, defendia. Assim, foi também julgado pela igreja, que não aceitou as suas críticas como parte de um projeto maior de reforma da religião com base na fé subjetiva e individual.

Exercendo influência tanto no campo filosófico, em figuras como Nietzsche, Heidegger, Sartre ou Levinas, como no campo literário, nomeadamente em Mann, Strindberg, Rilke, Kafka, Ibsen ou Joyce, o filósofo e escritor dinamarquês assume uma clara ambivalência entre a literatura e a filosofia que é importante ter em conta, quando traçamos aquele que foi o seu contributo em termos espirituais. Podemos afirmar que existem inúmeras vertentes em Kierkegaard, que se complementam e desafiam, bem como duas opostas facetas (a de pseudonímia e a de autoria) que se debatem no caminho para o encontro com a fé. A divisão entre as fases ‘estética’ e ‘religiosa’ é objeto de controvérsia. Apesar de a sua obra poder ser dividida entre os textos pseudónimos e um período mais tardio na sua vida, a partir do qual se destacam escritos espirituais⁹, é também verdade que na sua autoria se mantêm, de forma coerente e sistemática, os Discursos Edificantes [*opbyggelige taler*]. Como veremos, e como é expresso por Kierkegaard em *The Point of View*, a sua fase estética consiste sobretudo num instrumento de alcance da atenção da sociedade moderna em que vivia e que procurava instigar. Kierkegaard não deixa sombra de dúvidas no que respeita à natureza fundamentalmente religiosa dos seus escritos, tendo sido as suas intenções dominadas pelos interesses espirituais. A sua evolução como autor, que culminou com o ataque intensivo à igreja,

⁹ Que oferecem um olhar sobre Kierkegaard que se afasta da negatividade inerente a grande parte dos escritos pseudónimos, oferecendo ele mesmo ao leitor uma ‘ocasião’ para a fé.

prova a existência de uma tal tendência que acompanha a sua vida e obra, no sentido de se afirmar não só como filósofo, mas como crente, a um nível pessoal e intransmissível.

2. Tarkovsky na Rússia do Século XX

Andrei Tarkovsky foi o realizador mais importante do pós-guerra soviético, um dos mais influentes a nível mundial entre os anos 60 e 80, bem como responsável por um legado fundamental na história do cinema mundial, que o coloca ao nível dos cineastas que mais admirava, nos quais se incluem Bresson, Bergman, Dovzhenko, Buñuel, Antonioni, Fellini, Kurosawa, Vigo e Mizoguchi. Filho de Arseni Tarkovsky, um dos maiores poetas russos da segunda metade do século XX, Andrei Tarkovsky classificou o seu cinema como “poético”, por não buscar um desenvolvimento rígido da narrativa, ou conexões lógicas que justifiquem as ações dos seus protagonistas. As suas obras focam-se antes de mais no ambiente criado em torno dos personagens, caracterizados pela sua força de superação face às dificuldades, com o objetivo de estimular no espectador a sua própria interpretação subjetiva. Opondo o “cinema poético” ao que chamou “cinema intelectual”, que se desenvolveu simultaneamente na União Soviética, Tarkovsky distingue-se pela abordagem naturalista à subjetividade humana, focando-se em temáticas como a consciência, a memória, a fé ou o sacrifício. Defendendo um princípio de montagem que privilegiasse o sonho à lógica, afirmou que “não é necessário explicar o cinema, mas antes afetar diretamente os sentimentos dos espectadores” (TI, 11).

Após a realização de vários filmes como estudante do VGIK (Instituto de Cinematografia Gerasimov), entre os quais se destaca *Katok i Skripka* (1960), o cineasta russo estreou-se com a película *Ivanovo Detstvo* (1962), que acabou por ganhar o Leão de Ouro em Veneza e foi aplaudido na cena cultural soviética. O seu segundo filme, *Andrei Rublev* (1966), foi sujeito a uma edição intensa, tendo sido distribuído domesticamente apenas em 1971, já o cineasta trabalhava na sua obra subsequente, na qual se incluem os filmes *Solyaris* (1972), *Zerkalo* (1975), e *Stalker* (1979), que, por sua vez, acabaram por comprometer ainda mais a posição de Tarkovsky no âmbito do sistema cinematográfico soviético, apesar da sua forte aclamação internacional. Em 1982, o cineasta abandonou Moscovo para as filmagens de *Nostalgia*, produção russo-italiana que marcou o seu distanciamento definitivo das origens, devido ao exílio. Após a realização de *Offret* (1986), na Suécia, Tarkovsky acabou por morrer no mesmo ano, em Paris, devido a um cancro no pulmão. As restrições impostas pela União Soviética ao seu

trabalho como cineasta tiveram certamente um forte impacto na sua obra, sendo os seus últimos três filmes dominados pela temática do apocalipse, com foco no desenvolvimento de personagens cada vez mais desafiadoras do sistema instituído, que se destacam pela sua excentricidade e afastamento do âmbito moral.

Tarkovsky foi um cristão ortodoxo que nunca abandonou a fé e que se pronunciou frequentemente sobre temas da espiritualidade, sendo que considerava esta última como essencial para o restabelecimento do papel do Homem contemporâneo em sociedade. Aquele que acabou por se tornar no tema central dos seus filmes dominou também a sua vida particular, tendo valorizado profundamente a distinção entre o universo material e o espiritual, que deveria ser alvo de preocupação: “vejo como único significado da existência humana o esforço de nos ultrapassarmos a nós mesmos espiritualmente” (TI, 93). Comparando o progresso material (que evoluiu a largos passos) ao espiritual, Tarkovsky criticou a forma como as sociedades democráticas europeias se focam desmedidamente num suposto avanço moral, enquanto que sob esse véu se esconde um subjetivo “vácuo espiritual e solidão” (ST, 181). Apesar da sua posição crítica, Tarkovsky não se distinguiu por ser um ávido opositor ao sistema soviético, não constituindo o seu legado num ideário político ou filosófico. No entanto, e de forma análoga à exposta nos seus filmes, a sua trajetória pessoal de superação face às dificuldades que lhe foram impostas pode constituir também um poderoso objeto de afetação. Apesar da natureza quase profética das suas obras, que abordam o individualismo, a ausência de espiritualidade, a ameaça nuclear ou o materialismo capitalista, provocando uma pesada influência no cinema que lhe foi posterior, “Tarkovsky não procurou impor um esquema interpretativo sobre a realidade, mas imprimir ou gravá-la em conjunto com toda a sua contingência e potencialidade; Tarkovsky não foi um *orador*, mas um *observador* e um *ouvinte*”¹⁰. Segundo o mesmo, e como expressou em *Sculpting in Time*, o artista “espera a cada vez, apesar de em vão, alcançar uma imagem exaustiva da Verdade da existência humana” (ST, 104) – são as tentativas frustradas que dão origem à obra de arte, mas nelas esconde-se uma busca pela verdade intrínseca ao ser humano, que também transporta o espetador em direção à mesma. Tão importante quanto a relação dos seus filmes a esta ‘verdade’, é a conexão da mesma com o absurdo. Estes são conceitos que necessariamente se complementam na obra do cineasta, na medida em que os seus personagens se entregam frequentemente a uma busca que ultrapassa a dimensão do real, e os seus planos

¹⁰ Bird, 2008, p. 9.

são invadidos não só pelo naturalismo físico como pelo naturalismo da subjetividade humana, que imprime em cada momento sonhos, medos e recordações. Tarkovsky considerava o cinema como “a arte mais realista” (TI, 19), usando o termo realismo de forma alargada. Tal como o próprio faz alusão, segundo Valéry “o real é expresso de forma mais imanente através do absurdo” (ST, 152), e este elemento é o que, na sua perspetiva, aproxima o Homem à fé, pelo que os seus personagens consistem sempre em figuras incompreendidas, consideradas como loucos por aqueles que não acreditam. O sacrifício surge como parte crucial na transposição do indivíduo para o âmbito espiritual – o sofrimento é natural e necessário, o prazer é superficial e secundário.

ii. Aproximações Metodológicas

1. Cristãos em Crítica ao Cristianismo

Tanto Kierkegaard como Tarkovsky foram homens de fé da tradição cristã (luterana e ortodoxa, respetivamente). Apesar da convicção que depositaram na crença, a posição de ambos em relação à religião foi conturbada, sendo que, na sua perspetiva, a instituição da igreja nem sempre apregoava ou mantinha as melhores práticas. Podemos dizer que ambos foram mais cristãos do que o cristianismo da sua época sugeria ser suficiente, sendo que Kierkegaard afirmou, inclusive, que ao cristianismo faltava já a cristandade¹¹ (PC, 36). Acreditando que a fé é criada por meio da subjetividade, confrontaram os paradigmas tradicionais da igreja, e a vida de ambos foi marcada por uma busca constante pelo desencadear mecanismos de comunicação da fé que consideravam relevante, bem como pela crítica à perda de valores espirituais na modernidade.

Kierkegaard viu a fé como uma escolha individual permanente. Esta não se poderia basear somente na doutrina e na obediência promovidas pela igreja cristã, mas teria de provir do movimento executado na intimidade do crente, através de uma relação pessoal deste com Deus. Defendeu que a fé vai além dos limites intelectuais da racionalidade humana, pelo que a escolha do crente equivale a uma entrega de si mesmo a um absoluto que assume como superior. Tal como, na relação entre pai e filho, este

¹¹ Kierkegaard faz a distinção entre o negativo e institucional ‘*Christenheder*’ (aqui traduzido como cristianismo), do positivo e necessário ‘*Christendommer*’ (traduzido como cristandade) que corresponde à adoção da doutrina de Cristo.

último aceita a autoridade patriarcal, mesmo que não a compreenda, o crente aceita a autoridade do Deus, ainda que o que resulte dessa comunicação seja algo que ultrapasse o seu entendimento, ou mesmo as suas reservas morais. Partindo da crítica à filosofia hegeliana, Kierkegaard afirma que a razão humana está cerrada em limites aos quais não pode transcender, a não ser por meio de um ‘salto’ de fé em direção à espiritualidade que se encontra acima desse patamar do conhecimento humano. Para além de ter de tomar esta decisão, o indivíduo que crê vê-se confrontado com o desafio de a tomar constantemente e a cada momento em que a sua fé se veja ameaçada. Kierkegaard critica a posição do cristianismo na sua época, afirmando que “tornar-se cristão passou a ser um nada, um jogo tonto, algo que todos são” (PC, 67) e que “na abordagem moderna tudo é feito tão diretamente como colocar o pé numa meia – enquanto que a abordagem cristã é o signo de contradição que revela os pensamentos do coração” (PC, 126). Este que é um esforço permanente realizado no íntimo do crente não pode ser ensinado, mas terá sempre de partir de um diálogo privado entre a divindade e o indivíduo. Aqui reside o carácter incomunicável da fé, que não está sujeita à partilha e não pode ser reduzida ao uso que a linguagem social faz dela.

A conceção de comunidade não se aplicaria à fé, sendo que este conceito social pode apenas tornar a mesma num fenómeno superficial, passível de ser partilhado e apreendido de forma estrutural. A impossibilidade de comunicação da fé que o filósofo defendeu não se adequa ao discurso cristão que uniformiza a crença e a concebe como um passo simples e lógico. Kierkegaard não coloca a fé no domínio da racionalidade, e como tal encara-a como um desafio pessoal do crente em prol de um desconhecido que ultrapassa os seus próprios limites. A solidão e o silêncio são, assim, o ponto de partida para a espiritualidade, sendo que o que o crente procura não se encontra no confronto de ideias, mas para além das ideias. Baseando-se no desconhecido, no impossível, no absoluto (várias formas de conceber Deus) para acreditar, a sua fé não beneficiaria de um confronto com expressões limitadas pela linguagem da sua experiência, tal como não beneficiaria do confronto da sua fé com a sua própria razão, por estas serem compostas por essências dissonantes. Porém, a dificuldade em se autoultrapassar é o ponto exato no qual reside o ímpeto do cristão em direção ao desconhecido que almeja contactar. O conceito de conforto anula o conceito de fé, pois presume uma compreensão lógica da crença a par da ambição da igreja cristã em estabelecer um suporte comum para a fé. Esta conceção de Kierkegaard pode ser comparada à do cineasta russo, que, do mesmo modo,

recusa o conforto associado à experiência espiritual, fazendo a apologia da fraqueza¹² e da escolha pelo caminho turbulento em lugar da confortável ilusão que a vida alienada proporciona.

Apesar da incomunicabilidade espiritual, a reflexão tem um papel relevante no ‘salto’ de Kierkegaard, tal como o mesmo refere em *The Point of View*: “ninguém precisa refletir para se tornar cristão, mas precisa refletir-se a si mesmo em prol de abandonar algo, tornando-se mais e mais simples” (PV, 93). Aqui o filósofo estabelece a passagem do ‘estético’ para o ‘religioso’ que o indivíduo tem de realizar em direção à fé - enquanto que esta última deve ser escolhida sem recurso à reflexão, essa escolha pretere algo que foi descartado com recurso à mesma. Kierkegaard reforça ainda esta posição no seio do cristianismo, afirmando que cada um “tem de refletir-se para lá da aparência de ser um cristão” (PV, 93). Aquela que foi considerada pelo filósofo uma ameaça estética à espiritualidade da igreja é também sublinhada por George Pattison, ao considerar os textos e sermões cristãos: “O meio falsifica a mensagem – ou ainda, a verdadeira mensagem revela-se muito claramente em tais apresentações: que a estética ultrapassou e neutralizou a mensagem cristã, roubando ao paradoxo a sua força e tornando-o um sinal entre sinais”¹³. Antes de se enveredar pelo caminho religioso é necessário que o indivíduo se compreenda a si mesmo: “Apenas quando a pessoa se compreendeu intimamente e vê o caminho em frente é que a sua vida adquire repouso e significado” (JN 1, 22), escreveu o filósofo anos antes de ter iniciado o seu empreendimento literário. A comunicação indireta torna-se assim na ferramenta fundamental do cristianismo: esta não funcionaria simplesmente como um modo circunstancial de comunicação dependente do contexto, mas constitui um “elemento essencial em toda a comunicação Cristã”¹⁴.

As proximidades que se podem traçar entre Kierkegaard e o pensamento e obra de Tarkovsky começam, desde logo, pela conceção da fé como um fenómeno intrinsecamente não-racional. A posição do cineasta era de que aquele que justificasse a sua crença pela razão, estaria, não na posse da fé, mas da lógica. Assim, olhava para a espiritualidade como um âmbito puramente individual, não passível de ser transmitido através do intelecto. A individualidade constitui, aliás, a base para o seu pensamento, que

¹² Ver capítulo *O Conceito de Fraqueza*.

¹³ Pattison, 1992, p. 92.

¹⁴ Idem, p. 93.

defende que o sujeito na modernidade deve acordar da sua alienação e apego material, virando-se para o âmbito espiritual, único recurso que torna possível a salvação humana:

“Qualquer um que não aspire à grandeza da alma é inútil; tão insignificante quanto um rato do campo ou uma raposa. A religião é a área eleita pelo Homem para definir o que é poderoso. Mas ‘a coisa mais poderosa do mundo’, disse Lao-Tzu, ‘não pode ser vista ou ouvida ou tocada’” (TWT, 11)

A fé que professava, e que retratou frequentemente na sua obra cinematográfica, é um elemento necessário à realização humana, mas está longe de consistir num objetivo fácil de alcançar ou que não levante contradições, inquietações e desespero. Numa entrevista realizada em 1984 afirmou: “Eu considero-me uma pessoa de fé, mas não quero explorar as nuances e problemas da minha situação, porque não é tão linear, tão simples e sem ambiguidade” (TI, 152). Os seus personagens são movidos pela fé e entram frequentemente em conflito com a sociedade. A fé nasce de uma escolha feita na intimidade do crente, que decide enveredar pelo caminho espiritual, e ao qual Tarkovsky faz a defesa mais aguerrida: “Apenas um tipo de caminho é possível: aquele que realizamos ao nosso mundo interior. De correr à superfície do planeta não aprendemos muito” (TI, 93). Longe de se situar no âmbito da obediência cega ou da dominância, o cristianismo que defendeu apresenta inúmeras críticas à igreja como ela é, que a acusam inclusive de um papel demasiado passivo face à deturpação daqueles que são os seus valores basilares na modernidade:

“A humanidade apressou-se a proteger o corpo (talvez na força natural e inconsciente do gesto que serviu de princípio ao que chamamos progresso) e não pensou em proteger a alma. / A igreja (em oposição à religião) não tem sido capaz de o fazer. No curso da história da civilização a metade espiritual do Homem tem sido separada cada vez mais da animal, material, e agora podemos avistar na vastidão infinita de trevas, como luzes de um comboio que partiu, a outra metade do nosso ser à medida que se afasta, inevitavelmente e para sempre” (TWT, 15)

Tarkovsky culpa a igreja pela sua falta de ação no que toca à manutenção da espiritualidade humana, afirmando que “no mundo de hoje, que confia tanto no material e no tecnológico, a igreja não mostra sinais de ser capaz de compensar este desequilíbrio com um despertar espiritual” (ST, 237). O seu ponto de vista está associado à separação que faz entre mundo espiritual e mundo material, oposição que utiliza frequentemente para expressar a sua crítica à sociedade que lhe era contemporânea, e que se aproxima da

posição de Anti-Climacus em *The Sickness Unto Death*, quando este afirma que, em desespero, o Homem se debate consigo mesmo a partir da síntese da existência. Como cristão ortodoxo, o realizador criticou a igreja e a perda de valores na modernidade, focando-se no conceito de ‘sacrifício’, que considerava parte fundamental da fé cristã: “a ideia de sacrifício, o ideal cristão de amor ao próximo, não encontra popularidade [...] É considerado como idealista e impraticável. Mas os resultados do nosso modo de vida, do nosso comportamento, são suficientemente claros” (ST, 218). A sua perspetiva é igualmente individual: “Se cada pessoa fosse capaz de se salvar a si mesma, não haveria qualquer necessidade de salvar os outros” (TI, 85), descrevendo a crença de forma profundamente pessoal, como “um sentimento de confiança, próximo de um estado de felicidade que era antes desconhecido” (TI, 82). Esta conceção parece sugerir um diálogo interno com Deus, que em muito se aproxima da perspetiva de Kierkegaard. O cineasta utiliza as suas personagens mais jovens como elemento de expressão de uma esperança intrínseca à fé, que permanece mesmo quando a estrutura intelectual se desmorona (exemplo disso é a presença de crianças nos filmes *Andrei Rublev*, *Zerkalo*, *Stalker*, *Nostalghia* ou *Offret*). Também o silêncio nos filmes de Tarkovsky sugere a existência de uma comunicação indireta, que anula a transmissão da fé em comunidade, tal como é almejada pela igreja. A opção feita pelo crente está dependente de uma reflexão sobre aquilo de que se quer despojar na sua vida – o âmbito estético, em prol de uma busca superior. A espiritualidade é algo que está permanentemente presente nas personagens de Tarkovsky, mas que frequentemente requer um gatilho para que se transfigure nas suas vivências. Tal como afirmou o cineasta, “o Homem não tem de construir [a alma], mas sim libertá-la” (TI, 87).

2. Teoria da Comunicação Cristã

Kierkegaard negou a possibilidade do ensino da Cristandade (PC, 141), afirmando que esta apenas pode ser comunicada indiretamente. A específica abordagem do filósofo, ao fazer uso dos pseudónimos, assemelha-se à utilizada por Sócrates, denominada ‘maieútica’. O conceito de “fazer nascer” associado à fé, e presente em obras como *Temor e Tremor* e *Migalhas Filosóficas*, reforça a intenção do autor em tornar os seus escritos mera ‘ocasião’ para reflexão subjetiva, sendo “o peso da responsabilidade devolvido ao leitor”¹⁵. Em *Migalhas Filosóficas*, Johannes Climacus destaca a relevância do ‘instante’

¹⁵ Pattison, 1992, p. 78.

(‘*Øieblikket*’), no qual se consuma a ‘ocasião’ propiciada pelo mestre e a subjetividade do discípulo, e que consiste numa ponte entre o que o indivíduo sabe e aquilo do qual se recordou: “todo o aprender e buscar são somente um recordar” (MF, 44). O mestre não representa uma entidade que providencia o conhecimento, mas que incita à reflexão. Do mesmo modo, a fé não pode ser comunicada a não ser através de uma ‘ocasião’ na qual a subjetividade do indivíduo se encontra em confronto com um elemento externo que, na verdade, lhe pertence também – como se fosse ele mesmo a consumação de um outro no seio da sua consciência, “porque o pensamento último de todo o perguntar é que aquele que é interrogado tem de ter ele próprio a verdade e tem de adquiri-la por si próprio” (MF, 49). Também em *The Concept of Anxiety*, sob o pseudónimo de Vigilius Haufniensis, o filósofo considera o papel do ‘mestre’, referindo-se mais especificamente ao sacerdote que profere o sermão e a sua responsabilidade no âmbito que considera “a mais difícil das artes” (CA, 21), comparando-a à arte de Sócrates, que consistia na capacidade de “dialogar” (CA, 21), por oposição ao discurso retórico dos sofistas. Criticando o formato do sermão na sua época, salienta a relação de indivíduo para indivíduo que este deve promover para a transmissão da “ciência ideal” (CA, 21) que é a ética. George Pattison refere que para Kierkegaard “o processo de comunicação cristã e de comunicar a cristandade apenas toma lugar num plano de mútua liberdade”¹⁶, sendo que “cada indivíduo está já essencialmente em posse da verdade e, como tal, não necessita ser ensinado, mas sim lembrado da verdade que já conhece”¹⁷. Esta transposição realizada pelo indivíduo consiste numa busca pelo conhecimento que lhe falta, e não da aquisição de conhecimento no sentido positivo.

Em Kierkegaard, o apóstolo é visto em oposição ao génio, intrinsecamente estético. O apóstolo é o indivíduo que recebe a comunicação direta de Deus, mas que passa a sua mensagem de forma indireta ao mundo, fazendo os possíveis para que esta se manifeste no seu próprio comportamento perante a missão que lhe foi incumbida. Ele tem de “estar preparado para enfrentar a ruína da sua própria carreira, classe ou personalidade, na medida em que esta seja necessária para demonstrar a proeminência da mensagem”¹⁸. Tal como Cristo foi infinitamente humilhado e aceitou ser relegado aos quadrantes mais baixos da sociedade, também o apóstolo tem de estar preparado para prescindir do conforto e reconhecimento, de forma a que lhe seja possível transmitir o paradoxo que

¹⁶ Idem, p. 69.

¹⁷ Idem, p. 76.

¹⁸ Idem, p. 81.

delimita o humano e o divino. Constantin Constantius defende, em *Migalhas Filosóficas*, que não existe discípulo em segunda mão, ou seja, “cada homem, sendo crente, nada deve a outro” (MF, 167). Afirmar “creio e cri que isso aconteceu, *independentemente de se tratar de uma loucura para o entendimento e de um escândalo para o coração humano*” (MF, 167), é a fórmula através da qual a fé se expressa, é a comunicabilidade possível entre o crente e o outro. Este isolamento e silêncio inerentes à fé incluem inevitavelmente a impossibilidade de comunicação com os contemporâneos – cada crente tem de escolher encaminhar-se em direção ao paradoxo, pois este não pode ser simplesmente explicado, pelo contrário, ele contraria o entendimento humano: “Assim como o espírito é invisível, também a sua linguagem é um segredo” (WL, 199). A própria obra de Kierkegaard constitui uma comunicação indireta da fé, através dos seus pseudónimos, mas também, de forma díspar, nos discursos (*‘taler’*) autorais, como o mestre que oferece a ‘ocasião’ para o discípulo, tal como explica Pattison:

“o termo ‘discursos’ tem uma significação bastante específica para Kierkegaard: os discursos não contêm argumentos ou ensinamentos autoritários, mas convidam os leitores a refletir sobre o tema e a internalizá-los à luz das suas próprias dúvidas e preocupações. O objetivo não é tanto comunicar as ideias do autor, mas proporcionar a autorreflexão do leitor, seja onde for que ela o guie.” (WL, xvi)

Também as reflexões (*‘overvejelser’*), termo que o filósofo utiliza para classificar textos como *Works of Love*, situam-se num momento prévio ao da ação do leitor, e que serve em grande medida para estabelecer e pesar (*‘at veie’*) os conceitos, através do uso da ironia por parte do autor. A defesa de Kierkegaard a uma fé sujeita à comunicação indireta entre indivíduos é o molde estrutural da sua obra, sendo que a relação com o leitor é de extrema importância. Este é chamado a ter um papel ativo na constituição da ‘verdade’, e a sua interpretação é crucial para o entendimento da obra do filósofo, que se desdobra em inúmeras vertentes.

Em *Concluding Unscientific Postscript*, Johannes Climacus expressa o tipo de comunicação realizada pelo “pensador subjetivo existente” (CUP, 85), que considera permanentemente o positivo e o negativo, e “mantém aberta a ferida da negatividade, que, por vezes, pode ser um fator de salvação (os outros deixam a ferida fechar e tornam-se positivos – iludidos)” (CUP, 85). O pensador deve, assim, estar sempre em processo de se tornar, não se apresentando como o professor, mas como aluno, e nisto consiste o seu processo de constante aprofundamento interior. Opondo a realidade objetiva à realidade

subjetiva, Climacus estabelece a estratégia comunicativa comum aos pseudónimos: “Objetivamente, a ênfase está **no que** é dito; subjetivamente, a ênfase está em **como** é dito” (CUP, 202). Kierkegaard pede ao leitor que o leia em voz alta (FSE, p. 46), sendo que este exercício dá voz ao leitor, tornando-o parte das reflexões suscitadas, e fazendo com que o que é deixado em aberto se transforme no diálogo interior. De forma semelhante funciona o ‘cinema transcendental’ de que fala Paul Schrader em *Transcendental Style in Film*, tipologia na qual inclui a obra de Tarkovsky. Este defende que a mente humana completa o que é mostrado na tela, ao provocar o desconforto no espectador habituado à postura passiva no cinema. Segundo o autor, a natureza humana está concebida de modo a que crie “padrões a partir do caos, tal como os nossos antepassados fizeram quando imaginaram estrelas na forma de criaturas míticas”¹⁹. Este esforço de interpretação é o que gera no Homem o desenvolvimento das suas capacidades intelectuais e espirituais em contacto com o objeto artístico. É partindo deste propósito que Tarkovsky considera que “o artista, a sua obra e o seu público são uma unidade indivisível” (ST, 167).

Tarkovsky defende que o papel do cineasta consiste em “recriar a vida: o seu movimento, as suas contradições, a sua dinâmica e conflitos” (ST, 188). Este realismo que imprime na sua arte é comparável à tarefa executada por Kierkegaard, que recria não só o pensamento dos seus pseudónimos, como lhes oferece oportunidade para a contradição. Kierkegaard não se limita a expor uma posição, mas oferece ao leitor um palco para a representação dos seus próprios dilemas, e imposição de limites. Esta abordagem oferece à interpretação uma liberdade significativa, que comprova a confiança do escritor nos seus leitores e na sua capacidade de moldar a sua obra de acordo com as suas próprias experiências. Do mesmo modo, Tarkovsky apresenta a sua obra de forma aberta, no sentido de permitir e oferecer ao público a possibilidade de interpretação subjetiva. Os seus filmes, que frequentemente apresentam uma narrativa desconstruída, desordenada e fragmentária, funcionam como um puzzle da experiência, que se constitui de diversas formas na imaginação de cada espectador e indivíduo. A sua abordagem aproxima-se igualmente da ‘maiêutica’ de Sócrates se considerarmos que, sendo portadores de uma abrangência interpretativa considerável, a sua obra devolve a responsabilidade ao público, como numa série de perguntas e respostas, exceto neste caso se tratarem de respostas silenciosas por parte do indivíduo que se revê ele mesmo no que

¹⁹ Schrader, 2018, p. 5.

surge na tela. Tarkovsky defende a necessidade de resguardar o sentido de dignidade do público no cinema, bem como de depositar confiança no mesmo: “A única forma pela qual a ideia criativa deve entrar na consciência do público é através da confiança que o criador deposita nela” (TI, 10). Porém, caracteriza o público como um conceito ideal ao qual o artista alude, que não poderá nunca retribuir o esforço realizado na sua concepção da ideia: “O artista sonha em alcançar o entendimento máximo, ainda que o que realmente oferece ao público seja apenas uma fração daquilo que almeja” (ST, 155). O cineasta salienta a relevância da ‘sinceridade’ do artista ao passar a sua mensagem a este público ideal, no qual deve depositar confiança, de modo a alcançar o estado de verdade na sua obra. Verdade essa que “difícilmente se revela fácil ou agradável”, mas, no entanto, “é apenas no chegar a essa verdade e a esse ‘realismo’ que alguém pode alcançar uma vitória moral sobre ele e para si mesmo” (ST, 186).

Os filmes de Tarkovsky aproximam-se, em termos estéticos, dos textos espirituais de Kierkegaard, na medida em que estes não têm por base a transmissão de uma ideia, mas a redenção do leitor – o constituir ‘ocasião’ para a fé. O público é chamado a testemunhar instantes “reais”, cujo tempo corresponde àquele no qual a vida decorre, o que permite que se constitua a sensação de verdade naquilo que é exposto, sem que, no entanto, os pensamentos sejam demasiado moldados pelas imagens. Pelo contrário, os filmes de Tarkovsky oferecem um terreno fértil para a interpretação necessária e criadora de sentido, quase como se presenciasse um milagre. Assim, as palavras são meros apetrechos na paisagem global dos filmes, que, acima de tudo, provocam o sentimento (ou, poderíamos dizer, recordação) através da imagem: “É este acordar da emoção que leva os pensamentos para a frente” (TI, 10). Vemos como Tarkovsky apela à verdade que se encontra retida no íntimo do observador, em prol de comunicar conceitos e experiências que são, na sua essência, incomunicáveis. O ‘recordar’ do público, que pode ou não ser propiciado, corresponde à tarefa do ‘mestre’ para com o ‘discípulo’ a que Johannes Climacus faz menção em *Migalhas Filosóficas*. Este não ensina, na medida em que o que faz é meramente oferecer a oportunidade para que o outro se reconheça a si mesmo na ‘não-verdade’, e a partir daí encontre a verdade que realmente já possui. Tal como afirma Johannes Climacus, o ‘salvador’ é o que “liberta aquele que se aprisionou a si mesmo” (MF, 56); “e de nenhuma prisão é tão impossível escapar como daquela em que o indivíduo a si mesmo se aprisiona” (MF, 56). As armadilhas que o Homem constrói para si mesmo estão presentes de forma metafórica em *Solyaris* ou *Stalker*, no qual

encontramos a natureza moldada conforme a consciência daqueles que a observam. Os truques e manhas que esta impõe como obstáculos no caminho dos personagens são, na realidade, fruto do seu próprio intelecto, constituindo, por essa mesma razão, as mais perigosas e mortíferas dificuldades.

Também na obra do cineasta o apóstolo é caracterizado por oposição ao génio, como está bem presente em filmes como *Andrei Rublev* ou *Stalker*, que põem em confronto personagens dominadas pelo estágio estético e religioso. A humilhação que resulta frequentemente da ação do apóstolo, que transmite através da sua própria vida a mensagem que recebeu de Deus, é uma marca que distingue os personagens sofredores de Tarkovsky, considerados como loucos pela sociedade e pelas elites. A sua ruína provém da impossibilidade de comunicação da fé, e da sua iniciativa mártir em ser eles mesmos a prova da existência de algo no qual repousa a sua crença e confiança. Tal como notado por Johannes Climacus, nenhum crente deve o que quer que seja a um outro, sendo que a passagem de testemunho é sempre realizada através da comunicação indireta de um paradoxo, que contraria o próprio entendimento humano, e que constitui uma adversidade no seio de cada indivíduo na tentativa constante de alcançar a fé. Assim, é numa reafirmação de liberdade mútua entre o artista e o espetador que Tarkovsky considera relevante produzir a obra de arte, sem que os pensamentos sejam impostos, mas sim complementados por outras experiências que fazem da obra um objeto plural e diverso. O poder da imagem, tal como do ‘instante’ que oferece a ‘ocasião’ da fé, é imperativo e desenvolve-se pelos seus próprios meios, sem recurso à comunicação direta: “O espetador ideal é alguém que vê um filme como um viajante que observa o país por que passa: porque o efeito de uma imagem criativa constitui uma comunicação extra-mental” (TI, 68), e é em relação com o leitor que “a obra de arte vive e se desenvolve, tal como qualquer outro organismo natural, através do conflito de princípios que se opõem” (ST, 47).

3. A Arte ao Serviço do Espírito?

Tanto Kierkegaard como Tarkovsky distinguem-se pela abordagem poética que imprimiram às suas obras. O filósofo dinamarquês, que afirmou a necessidade de um novo Sócrates num mundo “simplesmente confuso com demasiado conhecimento” (SUD, 92), escreve através do artifício de dispersão em vários heterónimos que lhe permitem realizar uma experiência socrática no âmbito da sua obra. Descrevendo-se

frequentemente como uma espécie de poeta (JN 6, 44), a sua relação com a arte, é, no entanto, bastante problemática, considerando-a como uma representação ilusória da vida, e colocando-a em confronto com a sua concepção da fé cristã. Tarkovsky destacou-se por dar uma dimensão poética ao cinema, descrevendo mesmo a sua arte como “cinema poético”, em contraste com o “cinema intelectual”²⁰. Após assistir à *première de Zerkalo*, o poeta Arseny Tarkovsky, pai do cineasta, apontou: “não são filmes que tu fazes”²¹, por cada plano dos seus filmes ser único, como uma metáfora poética.

Kierkegaard defende, em *The Concept of Irony*, que viver poeticamente não cabe apenas ao poeta, mas a todos e cada um (CI, 325-326), sendo que, anos mais tarde, foi mais agressivamente defendido por Johannes Climacus que “todo o indivíduo que não vive ou poeticamente ou religiosamente é estúpido” (CUP, 457). Esta vivência estética expressa-se no dia-a-dia, e não constitui simplesmente a criação ilusória que o filósofo associa ao Romantismo. Enquanto que este movimento pinta uma imagem favorável do mundo, colocando o Homem num estado de contemplação ilusório, Kierkegaard propõe um ponto de vista cristão para a arte, em contacto com o infinito que existe na interioridade do sujeito: “O cristão deixa-se compor poeticamente, e nesse sentido um simples cristão vive bem mais poeticamente do que muitos considerados como intelectuais brilhantes” (CI, 280-281). O filósofo defende que “a poesia ‘é a ligação na qual o divino se agarra à existência’, mas o que concerne ao poeta é a ‘aniquilação da existência pessoal como incapaz de suportar o toque do divino’”²², sendo que o sacrifício do poeta é ainda inconsciente, e só no âmbito religioso é reestabelecida a relação com o divino. O poeta é sofredor, e a sua arte esconde a realidade desse sofrimento, transmutando-se no espetador como benefício, não proporcionando assim a aplicação da ‘cura religiosa’. É neste sentido que Kierkegaard afirma que o poeta é uma auto-contradição, descrevendo-o como “o filho da dor ao qual o seu pai chama, ainda assim, filho da alegria” em *The Lily of the Field and the Bird of the Air*²³, (SW, 181)²⁴.

Segundo George Pattison, em Kierkegaard, “a boa arte só pode tomar forma no seio da aura do imediato, algo nela tem de ser espontâneo e intuitivo”²⁵, e, por esse mesmo

²⁰ Ver capítulo *Tarkovsky na Rússia do Século XX*.

²¹ Damour, 2016, p. 11.

²² Pattison, 1992, p. 48.

²³ Ver: *Upbuilding Discourses in Various Spirits*, 1846.

²⁴ Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 11, Copenhaga: Gad, 2006.

²⁵ Pattison, 1992, p. 42.

motivo, não pode tornar-se relevante (ou mesmo sobreviver) numa era racional e crítica. A crise da arte que Kierkegaard identifica no expoente do Romantismo é prova da necessidade de mudança em direção a uma outra esfera da consciência – a religiosa: “Para Kierkegaard, é nas crises e exigências da vida pessoal que uma decisão religiosa se torna fundamental, estabelecendo uma barreira definitiva para as pretensões da arte e da estética”²⁶. Segundo o mesmo autor, a arte em Kierkegaard é um “quase irresistível mecanismo de representação da consciência do que somos chamados a ser”²⁷, no entanto, o significado desta repousa exatamente no “vazio, nada, angústia”²⁸ que, por sua vez, é incapaz de comunicar. Na segunda parte de *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida*, o autor B. distingue o ‘eu’ real do ‘eu’ ideal, introduzindo o conceito de ‘imaginação’ como determinante para a definição da consciência individual. O ‘eu’ ideal formado a partir da imaginação corresponde ao ético, e o indivíduo que vive conforme este expressa o universal na sua vida (Ou-Ou I, 256). O esteta procura a mudança e a permanência na possibilidade, enquanto que o ético valoriza a repetição (o casamento apresenta-se como um estádio superior ao amor ‘*elskov*’ por se aproximar já do espiritual). A arte consiste, para B., numa teologia interior (Ou-Ou I, 274) que é real – muito diferente da beleza estética por A. preferida. A expressão ético-religiosa é realizada internamente, na vida de cada um, e, como tal, é profundamente contrária à estética. Em *A Repetição*, esta conceção ético-religiosa é recuperada, quando Constantin Constantius insiste na repetição como fonte de beleza na vida (R, 33). Assim, a expressão estética não pode ensinar nada à experiência humana sobre a beleza que esta busca, no entanto, representa a existência ética como obra de arte²⁹.

Apesar das aproximações que Kierkegaard faz entre a arte e a espiritualidade, a tensão entre o estético e o religioso mantém-se ao longo da sua obra, sendo que em *The Sickness Unto Death*, Anti-Climacus afirma veemente que “o que é espírito não pode ser definido esteticamente” (SUD, 45). George Pattison refere que tanto a linguagem como a figuração são elementos considerados pelo filósofo dinamarquês como incapazes de “se afirmar como um meio unicamente privilegiado de comunicar a espiritualidade”, e salienta que “a relação entre eles é, antes, a de mútua aniquilação”³⁰. Comparando a ação

²⁶ Idem, p. 43.

²⁷ Idem, p. 61.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Sendo Constantin Constantius alheio à fé, a posição do próprio Kierkegaard está mais próxima da defesa da existência religiosa como obra de arte (a sua obra é ilustração disso mesmo).

³⁰ Idem, p. 168.

da linguagem à da arte, podemos ver como ambas se revelam como um mecanismo insuficiente para a tradução da interioridade, tal como abordámos já no capítulo *Teoria da Comunicação Cristã*. Isto não implica que não exista um papel relevante para a arte no âmbito religioso, segundo Pattison:

“A arte não pode mais fingir oferecer a chave para o conhecimento universal, como os Românticos reivindicaram, nem pode manter uma aliança com o espírito do racionalismo que tudo consome, como no hegelianismo: mas entre as ruínas de uma tradição destituída pode ainda oferecer uma espécie de refúgio para o espírito humano, uma luz solitária no breu da casa da modernidade”³¹

O que mais aproxima a estética da religião é a ênfase de ambas na possibilidade. Deus constitui uma entidade equivalente à imaginação, no que toca às expectativas subjetivas em relação à realidade, ou seja, um elemento de expansão do objetivo. Apesar do limite que Kierkegaard atribui à estética, esta não deixa de ser relevante para a fé cristã, nomeadamente na construção de possibilidades que aproximam o crente do seu protótipo³² (Jesus Cristo). É a partir da imaginação (e como aprofundaremos mais adiante) e das possibilidades que esta origina, que os estádios estético, ético e religioso se manifestam na subjetividade do indivíduo, apesar de o filósofo, através de Johannes Climacus, fazer uma distinção bastante determinante entre o primeiro e o último: “A poesia é a ilusão antes do entendimento, a religiosidade é a ilusão depois do entendimento” (CUP, 457). Podemos dizer que Kierkegaard fala de estética de duas formas diversas: uma que engloba o conceito mais superficial da palavra, e que associa ao romantismo; e outra que diz respeito à estética existencialista e com foco na espiritualidade. Em *The Sickness Unto Death* encontramos uma distinção entre o ‘poeta estético’ do ‘poeta religioso’, sendo que, no entanto, ambos se encontram em desespero:

“Um poeta assim pode ter uma muito profunda ânsia religiosa, e a sua conceção de Deus é adquirida pelo seu desespero. Ele ama Deus acima de tudo, Deus que é a única consolação na sua angústia secreta, e ainda assim ele ama a angústia e não vai dela abdicar [...] ele apenas possui o primeiro elemento da fé - desespero” (SUD, 77-78)

³¹ Idem, p. 33.

³² A palavra ‘protótipo’ é de grande relevância para o autor Anti-Climacus, nomeadamente no âmbito da obra *Practice in Christianity*, onde este explora a responsabilidade do indivíduo em se tornar um ‘imitador’ de Cristo, tornando-se a ele contemporâneo.

Kierkegaard parece estabelecer para si mesmo os limites da sua obra como poeta, reconhecendo que a estética, que é instrumento da sua busca religiosa, não é, no entanto, suficiente. A arte é alvo de uma cisão entre o que é mais próximo do religioso ou espiritual, e o que é superficial, tanto para Kierkegaard como para Tarkovsky. As suas críticas são feitas tendo em conta o contexto artístico da sua época, e é claro que ambos vêm os seus contemporâneos como estando do lado errado desta balança. A posição de Tarkovsky sobre a espiritualidade humana engloba a arte como motor para o seu desenvolvimento: “Um artista sem fé é como um pintor que nasceu cego” (ST, 43). Do mesmo modo, compara o ato criativo ao ato de fé, por este nascer no seio do artista por meio de forças exteriores à sua individualidade, por ser fruto de um contacto com o absoluto: “É um erro falar sobre o artista que ‘procura’ o seu tema. Na verdade, o tema cresce dentro de si como um fruto, e pede expressão. É como um parto... O poeta não tem nada de que se orgulhar: ele não é o mestre da situação, mas o servo” (ST, 43). Esta alusão ao fruto que nasce no artista pode ser lida em conjunto com as epígrafes a duas das obras de Kierkegaard. Se naquele que foi o texto mais estético do filósofo encontramos uma citação de Filóstrato que lê “Nas árvores selvagens, são bem cheirosas as flores, nas domesticadas, os frutos” (R, 29), também no mais ético-religioso encontramos uma mesma referência aos frutos que nascem no ser humano: “Porque cada árvore é conhecida pelo seu fruto. Porque os figos não são colhidos dos espinhos, nem as uvas do arbusto de amoras” (WL, 23), sendo esta última uma citação do evangelho de São Lucas (Lucas 6:44). A oposição entre selvagem e doméstico ilustra a tensão entre o estético e o ético-religioso, sendo que o que nasce do Homem é sempre um espelho da sua subjetividade e respetiva “manutenção”. Porém, a metáfora da natureza diz-nos ainda mais uma coisa – a árvore não decide qual o seu fruto, mas sim aceita o fruto que lhe é atribuído, tal como o Homem deve, segundo Kierkegaard (e Tarkovsky), aceitar o dom divino. Do mesmo modo que o artista contacta o absoluto através do ato de criação, os que são “tocados” pela obra de arte “ouvem o mesmo chamado da verdade que direcionou o artista no seu labor” (ST, 43). A observação do ‘cavaleiro da fé’ teria o mesmo impacto que o olhar sobre a obra de arte, no sentido de inspirar os mesmos sentimentos de realização no absoluto e encaminhar o indivíduo em direção à fé (TT, 65).

O papel da arte é, para o cineasta russo, o de inspirar o desenvolvimento espiritual, através do que Aristóteles identificou na tragédia como ‘catarse’ e que o primeiro descreve como “um trauma sublime e purgador” (ST, 43). Na introdução a

Transcendental Style in Film, Paul Schrader classifica o cinema transcendental, no qual se inclui a obra de Tarkovsky, como um “movimento para lá da narrativa”³³ que “cria um senso de desconforto que o espectador deve resolver”³⁴, propiciado por um ‘momento decisivo’ que se aproxima ao ‘instante’ (*Øieblikket*) kierkegaardiano. A vontade do espectador é provocada por meio da comunicação indireta, que em termos aristotélicos corresponderia ao “terror e piedade [que] tem por efeito a purificação dessas emoções”³⁵, significando aqui uma catarse que vai para além do sentido passivo que se atribui ao termo, desencadeando mecanismos no interior do sujeito valorizados por Kierkegaard como componente ativa na aproximação ao divino. Na ‘Carta ao Leitor’ em *Stages of Life’s Way*, Frater Tarciturnus remete para a *Poética*, referindo que alguém “vê o poético e o seu terror e piedade é purificado de todos os baixos elementos egoístas” (SLW, 461), e que a ‘cura estética’ do indivíduo acontece quando este “ao fitar-se a si mesmo na vertigem estética, desaparece de si mesmo, como um átomo, como uma partícula de pó, algo atirado fora em conjunto com o que é comum a todos os seres humanos” (SLW, 462). No entanto, Frater Taciturnus diferencia a ‘cura estética’ da ‘cura religiosa’, colocando a última num patamar superior, à qual a estética só se pode comparar como um “desvio perturbador” (SLW, 463).

Se, por um lado, podemos fazer analogias entre o pensamento de Aristóteles e Kierkegaard, é facto que a sua grande influência é Platão. Analisemos o que esta relação nos pode esclarecer quanto à posição do filósofo dinamarquês em relação à arte. Sócrates defende n’*A República* a expulsão dos poetas da cidade, baseando-se na componente de imitação (*mimesis*) das suas obras:

“O poeta instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade”³⁶

Ora, Kierkegaard aparenta partilhar este ponto de vista ao longo da sua obra, ao traçar o limite entre o estético, o ético e o religioso. Não nos esqueçamos, porém, de lembrar o paradoxo introduzido por Platão ao fazer tais observações sobre o poeta, na medida em que também ele foi um poeta do seu tempo, e que a mesma arte que critica é

³³ Schrader, 2018, p. 3.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Aristóteles, 2016, p. 93.

³⁶ Platão, 2017, p. 469.

a arte que utiliza para comunicar o seu ponto de vista através da escrita. Também Kierkegaard parece caído num paradoxo na sua crítica à arte quando ele mesmo se identifica como poeta, mais do que filósofo. George Pattison afirma, acerca de *Stages on Life's Way*, que, “ao refletir precisamente a impossibilidade da arte”, o filósofo promove uma ideia “em furiosa discórdia com o meio estético do texto em si”³⁷. A tensão entre a arte e o espiritual é uma síntese que se mantém ao longo da sua obra, sem que este conflito de forças seja resolvido (desfecho natural na obra do filósofo, que assenta precisamente no estabelecimento deste tipo de dualidade).

Tarkovsky afirmou numa entrevista, em 1986: “Eu sou um homem ao qual Deus deu a possibilidade de ser poeta, ou seja, de rezar de outro modo além daquele que os fiéis usam na catedral” (TI, 166). Mantendo a perspetiva de que a arte consiste num dom divino que de modo algum constitui uma característica especial do indivíduo, mas sim um dever para com o Deus, os personagens de Tarkovsky aproximam-se da perspetiva kierkegaardiana próxima ao pensamento socrático. Em *Migalhas Filosóficas*, Johannes Climacus defende que o poeta não cria, mas apodera-se sim daquilo a que chama ‘o maravilhoso’. O poema é o resultado do contacto subjetivo do poeta com o divino, e, por isso mesmo, não o pode dizer inteiramente seu (MF, 79-81). A conceção platónica de ‘*mimesis*’ significa o representar algo que poderia acontecer, sendo a arte um gerador de possibilidades, de forma a suscitar no espetador uma abertura intelectual, tal como acontece nos escritos de Kierkegaard. Este conceito está assim muito mais próximo à ação desencadeada do que ao que se expressa através da linguagem (tal como é esperado das suas reflexões e discursos). Kierkegaard joga com as possibilidades da literatura, multiplicando as suas vozes esteticamente, e podemos afirmar que, até certo ponto, não escreveu tanto filosofia como lidou com ela através dos seus textos estéticos, visto que os assuntos que se propõe a tratar não são passíveis de ser comunicados. Paul Schrader descreve Tarkovsky similarmente, como um “guia espiritual”³⁸, que estava “mais interessado em passar pelo portal ele mesmo do que em encaminhar o seu espetador”³⁹, o que alude a uma mesma intenção pessoal de aproximação à fé através da experiência que podemos identificar na obra de Kierkegaard.

³⁷ Pattison, 1992, p. 143.

³⁸ Schrader, 2018, p. 23.

³⁹ Ibidem.

Tarkovsky parte da fé para o entendimento que desenvolve em torno da obra de arte, oferecendo-lhe os mesmos mecanismos de suspensão da racionalidade humana, com os quais lutou desde sempre para se afirmar artisticamente. Identifica dois mundos: o da materialidade e o da espiritualidade, negando a possibilidade de um mútuo entendimento – afinal, a fé nasce dessa mesma luta constante entre ambos. O cineasta critica a busca por “reconhecimento instantâneo” (ST, 96) por parte dos artistas seus contemporâneos, defendendo ser uma “falácia supor que o método pode tornar-se no significado e propósito da arte” (ST, 96). Assim, rejeita o conceito de *avant-garde*, considerando-o “insignificante” (ST, 96), sendo que a ideia de progresso não pode ser aplicada à arte – “Como poderíamos dizer que Thomas Mann é melhor do que Shakespeare?” (ST, 97). Opondo-se intensamente à ideia de “experimental” na arte, Tarkovsky defende que esta deve comportar uma “estética integral” e uma “unidade filosófica”, comparando-a a um “organismo, que vive e se desenvolve de acordo com as suas próprias leis” (ST, 97). Esta oposição entre as leis impostas pela técnica e as leis intrínsecas ao objeto artístico pode ser comparada à oposição entre a ética do geral, que se manifesta no domínio social, e a ética religiosa, que se pode opor à anterior, que cria o seu próprio espectro de possibilidades.

O cineasta afasta-se da arte conceptual, afirmando que a obra de arte deve ser uma ponte para a espiritualidade, que não inclui qualquer necessidade de ser explicada por meio de palavras: “a estrutura estética não necessita de manifestos, o poder da arte não reside aí, mas na persuasão emocional” (ST, 51). Esta forma consideravelmente mística de encarar a arte traça uma ligação óbvia com a religião nos termos nos quais Kierkegaard a apresenta – a relação direta do indivíduo com o absoluto, que é incomunicável devido à sua natureza íntima: “Ele conserva uma disposição religiosa como se fosse um segredo que não consegue explicar, enquanto este segredo o ajuda a explicar poeticamente a realidade” (R, 139). Tarkovsky vai ainda mais longe, afirmando que “a conexão entre seres sociais é cortada como o cordão umbilical de um recém-nascido” (ST, 53), insistindo na incapacidade de comunicação humana no que torna ao verdadeiramente subjetivo. A imagem, no entanto, enquadra em si diversos pontos de vista, bem como fenómenos dialeticamente contraditórios (ST, 54). Tal como já abordámos no capítulo *A Teoria da Comunicação Cristã*, a percepção da imagem artística oferece ao espectador uma oportunidade de interpretação que corta a comunicação através da subjetividade, mas que, de igual modo, a restitui, através dessa mesma subjetividade: “Uma verdadeira

imagem artística dá ao observador uma experiência simultânea dos mais complexos, contraditórios, e por vezes até mutuamente incompatíveis sentimentos” (ST, 109). Esta experiência totalizante é para Tarkovsky uma “forma de religiosidade, sendo que é inspirada por um comprometimento a um objetivo maior” (ST, 168). O papel do cinema aproxima-se do papel terapêutico que Kierkegaard atribui à sua filosofia: dar “a oportunidade de viver através do que está a acontecer no ecrã como se fosse a sua própria vida, absorver como profundamente pessoal a experiência impressa no tempo do ecrã” (ST, 183). Este olhar no espelho não invalida a experiência individual, mas antes intensifica-a. Afirmando que a arte é uma “confissão”, o cineasta eleva o “ato inconsciente que reflete o verdadeiro significado da vida – amor e sacrifício” (ST, 239), terminando o livro *Sculpting in Time* com as seguintes palavras: “Talvez o significado de toda a atividade humana resida na consciência artística, no ato criativo despojado de interesse ou objetivo? Talvez a nossa capacidade de criar é prova de que nós mesmos fomos criados à imagem e semelhança de Deus?” (ST, 241).

É impossível saber até que ponto Kierkegaard consideraria a arte de Tarkovsky edificante (*‘opbyggelig’*), da mesma forma que podemos questionar se qualquer poeta pode ter essa capacidade. A resposta terá, naturalmente, de incluir o próprio filósofo como exemplo, sendo que a sua obra está estruturada na oposição entre estético e religioso, e que este mantém, ao longo da mesma, a perspetiva de que a natureza humana constitui uma permanente síntese de opostos. Ao identificar figuras como Cristo e Sócrates como protótipos de uma estética essencialmente religiosa, por oposição àquele que é considerado por si o ‘esteta’ no sentido romântico (cujo exemplo mais flagrante seria Byron), o filósofo abre portas para a inclusão de outras figuras, como Shakespeare (relevante no âmbito da obra do mesmo, bem como no cinema de Tarkovsky), ou mesmo Leonardo e Bach (presentes em grande parte dos filmes do cineasta), no rol de artistas que reconheceria como próximos ao ‘poeta religioso’. Vale a pena questionar até que ponto o cinema poderia introduzir novas nuances neste ponto de vista, sendo que, ao avaliar todas as vertentes artísticas, o pseudónimo B., afirmou que nem a literatura, nem a pintura ou a mesmo a música podem expressar de forma apropriada a “progressão temporal” (Ou-Ou I, 149). Veremos até que ponto o cinema poderá ser uma exceção, sendo que o foco primordial da obra cinematográfica de Tarkovsky é precisamente o tempo e a importância em imortalizá-lo.

4. Universo Feminino e Antifeminismo

Quer sejam interpretados de forma positiva ou negativa pelo feminismo contemporâneo, tanto Kierkegaard como Tarkovsky destacaram-se por uma semelhante abordagem ao universo feminino e às diferenças e oposições que compõe os sexos, sendo que a mesma constitui um elemento relevante no contexto do estudo da espiritualidade a partir de ambos os legados. Curiosamente, o primeiro texto publicado de Kierkegaard foi um artigo no jornal *Copenhagen's Flying Post* de Heiberg, que satirizava a emancipação feminina e as “grandes capacidades” da mulher⁴⁰. O conteúdo das suas obras inclui, frequentemente, referências à distinção que faz entre os géneros, muitas delas realizadas em parêntesis ou notas de rodapé, sem que a essa temática seja dada uma grande relevância. No entanto, as suas afirmações estabelecem uma forte cisão com aquela que é a conceção contemporânea da igualdade entre sexos. No caso do cineasta russo, as opiniões que mantinha acerca do papel da mulher em sociedade são maioritariamente expostas em entrevistas, revelando uma reflexão aprofundada sobre um tema que era já controverso no seu tempo, e que lhe valeu algumas inimizades. Completamente avesso aos movimentos feministas mais radicais, o cineasta defendeu uma perspetiva conservadora no que toca à relação entre homem e mulher que pode ser identificada na sua obra.

A abordagem de Kierkegaard à oposição entre homem e mulher em sociedade terá sido influenciada em grande parte pela tradição e manutenção de valores associados ao género durante o século XIX. Ao longo da sua obra podemos encontrar várias abordagens a este tema, sem que o mesmo seja objeto de um escrutínio rigoroso. No entanto, as referências que abordaremos de seguida são relevantes para a compreensão do conteúdo dos seus escritos estéticos e religiosos, e destes em diálogo recíproco. As primeiras referências ao universo feminino por parte de Kierkegaard estão presentes no artigo referido acima, intitulado “Uma Outra Defesa das Grandes Capacidades da Mulher”⁴¹, bem como no capítulo “O Diário do Sedutor”, na primeira parte de *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida*. Ambos constituem um ponto de vista bastante desfavorável à causa feminista, que se mantém ao longo da subsequente escrita heterónima. No entanto, aquela que pode ser vista como uma distinção de natureza cómica em alguns dos textos estéticos, torna-se numa distinção de cariz mais sério e relevante para a conceção da sua filosofia,

⁴⁰ Pattison, 1992, p. 36.

⁴¹ Tradução minha.

como é o caso da apologia de Johannes *de silentio* às figuras da Virgem Maria (TT, 123-124) e de Sara (TT, 165-168) em *Temor e Tremor*, que dão algumas pistas sobre aquela que vai ser a posição de Kierkegaard nos seus escritos mais tardios. As disparidades entre o universo subjetivo masculino e feminino em Kierkegaard podem ser analisadas mais a fundo em obras como *The Concept of Anxiety* e *The Sickness Unto Death*.

Vigilius Haufniensis defende, em *The Concept of Anxiety*, que a angústia é uma característica mais preponderante na mulher. Esta angústia que não constitui, no entanto, uma imperfeição, está associada à busca do seu ‘eu’ em outro ser humano – no homem (CA, 57). Ilustrando a comparação entre sexos com as descrições bíblicas sobre a vinda à existência de Adão e Eva, Haufniensis afirma que Eva é fruto de uma “derivação”, visto ter nascido da costela de Adão, e como tal já não ser portadora da mesma inocência assente na ignorância que este atribui ao primeiro homem – “homem e mulher são essencialmente iguais, apesar da sua dissemelhança” (CA, 57), e como tal, é a mulher que apresenta a tentação ao homem, por este a não poder conhecer. O autor atribui a justificação da preponderância da angústia na mulher à sua sensualidade (CA, 78), bem como ao seu papel no dar à luz ao ser humano (CA, 88). Sensualidade e angústia são, como Haufniensis aprofunda nesta mesma obra, proporcionais. No seu entender, a sensualidade feminina é “imediatamente aparente no seu organismo físico” (CA, 79), ressalvando ainda que, se esteticamente, a sua “expressão ideal” é a beleza, eticamente, a mesma remete à procriação (CA, 79), encaminhando ambos os conceitos em direção à referida sensualidade. O seu uso de exemplos históricos para suportar a sua argumentação no tocante a uma intrínseca diferenciação entre géneros parece ignorar o facto de esta opção ser usualmente rejeitada por si mesmo como manobra retórica. A análise que faz às representações artísticas da beleza na Grécia Antiga levam-no a afirmar que a expressão feminina se distingue por revelar “uma totalidade sem história”, e que “o silêncio não constitui apenas a maior sabedoria da mulher, mas também a sua maior beleza” (CA, 81).

Ao distinguir as formas de ‘desespero’ em *The Sickness Unto Death*, Anti-Climacus menciona, a propósito do ‘desespero em não querer ser a si mesmo’ (*In Despair Not to Will to Be Oneself*), dois modos de desespero: um feminino, associado ao conceito de ‘fraqueza’, e um masculino, relativo à ‘rebeldia’. Numa nota de rodapé, o autor desenvolve esta tese, afirmando que “a natureza feminina é devoção [*hengivenhed*], doação [*hengivelse*]” (SUD, 50), não importando tanto ao que ela se

entrega, mas sim a tendência de dissolução do ‘eu’ que é característica determinante do seu sexo. Por oposição, o Homem “não ganha o seu ‘eu’ através da devoção, tal como a mulher o faz noutra sentido; ele tem-se a si mesmo” (SUD, 50). A oposição entre a devoção feminina e a ausência da mesma no homem⁴² está determinantemente associada à conceção do ‘eu’. Enquanto que a mulher encontra o seu ‘eu’ *através* da devoção, ao abandonar-se a si mesma em prol de um outro, o homem mantém o seu ‘eu’ *apesar* da devoção que pode (e deve) expressar. Nas palavras de Anti-Climacus: “ele dá-se a si mesmo, mas o seu ‘eu’ permanece atrás como uma sóbria consciência da devoção” (SUD, 50). Esta diferenciação deve-se, em parte, ao facto de “ainda que a mulher possa ser mais terna e sensível do que o homem, ela não possui nem o conceito egoísta do ‘eu’, nem, de forma decisiva, intelectualidade” (SUD, 49). Retomando a abordagem à relação com o Deus, as diferenças entre o feminino e o masculino dissipam-se, sendo que a devoção constitui o próprio ‘eu’, e, como tal, ao oferecer-se a si mesmo, o ‘eu’ é adquirido. Apesar disto, Anti-Climacus tem ainda uma ressalva a fazer: “é provavelmente verdade que, na maior parte dos casos, a mulher se relaciona com Deus apenas através do homem” (SUD, 50).

Esta conceção adequa-se perfeitamente àquela que foi defendida posteriormente por Tarkovsky, que, definindo-se a si mesmo como antifeminista, afirmou, em entrevista a Irena Brezna, em 1984, que “o significado do amor feminino é o autossacrifício” (TI, 108), sendo que, na sua opinião, as mulheres “encontram a sua dignidade numa relação entre homem e mulher, em total devoção para com o homem” (TI, 108). Apesar de não menosprezar os direitos de igualdade impostos pela mulher, Tarkovsky acredita que esta tem uma função e papel “muito diferente da função e papel dos homens” (TI, 94), como tinha já defendido em entrevistas anteriores. Este papel é essencialmente o de dissipar o seu mundo em prol do mundo do homem, permitindo uma partilha total (em oposição ao individualismo). Esta é, no seu entender, a aspiração espiritual da mulher, destacando o sexo feminino como mais próximo do sacrifício, considerado pelo mesmo como ato fulcral na relação do indivíduo com o Deus. O impacto diminuto das personagens femininas nos seus filmes pode ser objeto de reflexão, tendo em conta que grande parte das figuras representadas funcionam como uma extensão do homem, ou como um obstáculo na sua persecução espiritual. Não raras vezes as mulheres são objeto de

⁴² Anti-Climacus ressalva que esta é uma conceção ideal que nem sempre se verifica, mas que se observa como regra geral na interação entre homem-mulher, por contraste com a relação de ambos com Deus, no âmbito da qual o sexo é irrelevante.

humilhação intelectual, escravas das suas próprias deliberações ou meros objetos de desejo, fantasmas que atormentam a memória e universo masculinos. A mulher é retratada como entidade de transição entre o material e o espiritual, constituindo um mero ponto de equilíbrio entre o indivíduo e o que o rodeia. Ora, se por um lado, nos filmes de Tarkovsky, “as mulheres são representadas desfavoravelmente sem exceção, como intrusas no mundo masculino”⁴³, por outro, o cineasta considera o sexo feminino como mais próximo à espiritualidade. Podemos encontrar uma mesma tendência na obra do filósofo dinamarquês, sendo que as figuras femininas são frequentemente utilizadas por si no âmbito de exemplos estéticos, constituindo frequentemente um mero objeto de desejo, e sendo colocadas numa posição passiva perante o sedutor, ou, ainda, alvo de sátira sobre o seu estatuto. Por outro lado, nos textos de cariz espiritual, Kierkegaard revela uma diferente sensibilidade no que toca à análise do universo feminino. Uma abordagem mais negativa ao papel da mulher em sociedade e mesmo do seu universo subjetivo, transforma-se numa abordagem positiva àquelas que considera suas qualidades no que toca à sua relação espiritual com Deus. Ao associar a natureza feminina à qualidade do saber fazer silêncio, Kierkegaard destaca-a como espiritualmente superior: “é pela mulher que aprendemos uma fé humilde em relação com o extraordinário, uma fé que não questiona incrédula e dubitativamente ‘Porquê?’, ‘Para quê?’ ou ‘Como é isso possível?’, mas que humildemente acredita” (SW, 255)⁴⁴. Ao analisar a passagem bíblica na qual uma mulher pecadora se apresenta perante Cristo e lhe lava os pés com as suas próprias lágrimas e os seca com o seu cabelo, unguendo-os com perfume (Lucas 7:37-50), Kierkegaard elogia a sua prática, que revela o silêncio e inação que apenas se pode alcançar pela fé absoluta, e a qual é retribuída com o “conforto que só é dado àqueles que acreditam” (SW, 268). O filósofo coloca em oposição a capacidade intelectual masculina com a resolução espiritual feminina, que permite a esta espiar os seus pecados entregando-se decididamente:

“Os homens podem ser pensadores mais sérios, mas em relação ao sentimento, à paixão, e à decisão, e no que toca a não obstruírem o seu processo de escolha com pensamentos, resoluções, e conclusões, ou não se desapontarem a si mesmos ao

⁴³ Bird, 2008, p. 33.

⁴⁴ Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 12, Copenhaga: Gad, 2008.

se deixarem ir até ao último momento de uma decisão sem que se comprometam verdadeiramente, as mulheres são muito mais sérias” (SW, 257)

Podemos ver desde já como a relação entre os escritos estéticos e religiosos mantém uma posição relativamente estanque no que toca à distinção entre sexos, se bem que nos primeiros encontramos um foco para a crítica e superioridade do sexo masculino em relação ao feminino, enquanto que no âmbito da obra dita espiritual, Kierkegaard foca a distinção entre homem e mulher numa disparidade claramente benéfica para o sexo feminino, atribuindo-lhe uma tendência para o alcançar das qualidades que identifica como necessárias à fé, como é o caso da humildade, da entrega e do silêncio. É relevante ter em conta que Kierkegaard se baseia nas escrituras para expressar a sua posição em relação às diferenças entre homem e mulher. Para além do que foi já referido no tocante à passagem do Génesis sobre Adão e Eva, o filósofo mantém a visão do cristianismo sobre esta temática, tornando-o particularmente evidente em *Works of Love*, ao criticar os supostos esforços realizados pela humanidade de forma a assegurar a igualdade entre homem e mulher. Esta luta é, no seu entender, desnecessária e infrutífera, pois o cristianismo apresenta uma solução para este problema sem que ele tenha de ser expresso, a não ser no seio da subjetividade feminina:

“Externamente, o antigo permanece de certo modo – que o homem deve ser o mestre da mulher e que ela lhe deve ser submissa; mas na interioridade tudo é transformado, com a ajuda de uma pequena questão feita à mulher – se ela decidiu pela sua própria consciência aceitar o homem como seu mestre, pois, de outro modo, ela não o adquire como tal” (WL, 139)

Kierkegaard defende a posição que identifica como sendo a do cristianismo, que coloca a decisão da entrega no consciente feminino, sem considerar formas através das quais esta decisão pode ser menos que espontânea. A alternativa a esta entrega cristã constitui uma “compensação medíocre em pequenos fragmentos externos que ela pode ganhar por meio de mundanas ameaças” (WL, 140) – conceção que se aproxima em grande medida do tipo de desespero que Kierkegaard atribui maioritariamente ao homem em *The Sickness Unto Death* (rebeldia). Kierkegaard retira dos escritos bíblicos grande parte das suas conclusões empíricas sobre o funcionamento do universo feminino, e apropria essas mesmas conceções no âmbito do seu estudo subjetivo do sexo feminino.

Simone de Beauvoir defende, em *O Segundo Sexo*, que Kierkegaard concebe a mulher como a imagem de um ‘outro’ em oposição ao ‘eu’ masculino, e que esta conceção

da natureza feminina constitui um mito frequentemente propagado pelo universo masculino. A mulher é coberta em contradição e ambiguidade decorrente da sua caracterização por parte do sexo oposto e da sua associação à natureza, que desperta no mesmo sentimentos ambíguos de exploração e aniquilação. “Isso decorre do facto de que ela não é considerada positivamente tal qual é para si, mas negativamente, tal qual se apresenta ao homem”⁴⁵, afirma Beauvoir. As diversas figuras femininas do universo masculino confundem-se e opõem-se conforme a sua relação social como um ‘outro’ perante o homem: a mulher é “mãe, esposa e ideia”⁴⁶, e é a partir dessa performatividade que o homem reconhece a sua natureza paradoxal. Em *In Vino Veritas*, a mulher é associada ao conceito de idealidade atribuído ao génio, e que é alcançado pelo homem na sua ‘relação negativa’ com a mesma, e nunca na sua ‘relação positiva’, que, por sua vez, o torna ‘finito’. Beauvoir conclui:

“a mulher é necessária na medida em que permanece uma ideia em que o homem projeta a sua própria transcendência; mas que é nefasta enquanto realidade objetiva, existindo por si e limitada a si. É recusando casar-se com a noiva que Kierkegaard pensa ter estabelecido a única relação válida com a mulher. E tem razão no sentido em que o mito da mulher colocada como Outro infinito acarreta, de imediato, o seu contrário.”⁴⁷

Podemos afirmar que o filósofo se dedica muito pouco ao questionamento da natureza feminina em termos subjetivos, adotando uma perspetiva exterior à mesma, pelo que qualquer distúrbio que seja observado em relação àquelas que considera ser as tendências naturais da mulher, culminaria no identificar de um protótipo para o desespero humano. De modo semelhante procede Tarkovsky, ao expor a sua determinante posição em relação às oposições entre os géneros, partindo da conceção cristã para tecer conclusões acerca da subjetividade feminina. Também o cineasta expressa a sua incompreensão para com o esforço de tornar a igualdade entre sexos uma realidade:

“Estranho, muito estranho estas mulheres que insistem nas suas semelhanças com os homens e não se apercebem da sua singularidade enquanto mulheres. Isto sempre me surpreendeu, porque o mundo interior da mulher é fundamentalmente diferente do do homem. Acredito que a mulher não pode existir de modo

⁴⁵ Beauvoir, 1976, p. 212.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Idem, p. 265.

independente ao homem devido às características que a tornam especial. Se ela existe independente do homem deixa de ser natural e orgânica” (TI, 110)

As características únicas da mulher, que se agregam numa espécie de ideal feminino, descrito por Beauvoir como “os elogios interesseiros que se fazem à ‘verdadeira mulher’”⁴⁸, são aquilo que a torna intrinsecamente diferente do homem para Tarkovsky, e, como tal, o que esta possui é também aquilo que ao homem falta. A ideia de que os dois sexos são, neste sentido, complementares leva-o a ainda afirmar que a mulher se encontra num patamar mais próximo daquilo a que o homem se propõe a alcançar através de ações criativas ou espirituais: “a mulher quer criar por meio de um excedente de espírito, enquanto que o homem cria por meio da sua necessidade de autoafirmação” (TI, 134). Vemos como a característica essencialmente masculina da ‘autoafirmação’ a que Tarkovsky reporta corresponde ao conceito de ‘eu’ exposto por Kierkegaard em *The Sickness Unto Death*, que pertence unicamente ao homem, por a singularidade da mulher estar dependente da entrega deste mesmo ‘eu’ ao outro, em lugar da sua manutenção. Encontramos ainda nesta citação a correspondência feita por Tarkovsky entre a arte e a espiritualidade, salientando o esforço de criação como masculino e dependente da necessidade sentida subjetivamente, por oposição à passividade feminina, cuja existência já propicia, em si mesma, o ponto de partida para o espiritual. Neste último caso, a dificuldade apresentada ao indivíduo passa mais por conseguir ultrapassar a tentação de fazer algo, enquanto que no primeiro a ação é valorizada. Remetemos uma vez mais para a defesa do silêncio e da inação na mulher em Kierkegaard, que constitui um exemplo de devoção tanto para ela como para o homem. Esta diferença de tratamento que, por um lado, reavalia o papel da mulher no mundo através de um novo prisma, e, por outro, reaproveita concepções antigas e mesmo desatualizadas do que significa ser mulher no mundo, constitui uma oposição que se mantém relevante e que vale a pena ser estudada mais aprofundadamente em outros âmbitos académicos.

⁴⁸ Idem, p. 24.

II. Aproximações Conceptuais em Análise aos Filmes de Tarkovsky

i. *Andrei Rublev (1969)*

Inicialmente chamado *A Paixão Segundo Andrei*⁴⁹, o segundo filme de Tarkovsky é baseado na vida do pintor de ícones russo do século XV, Andrei Rublev. Dividida em sete episódios, um prólogo e um epílogo, a película aborda temas da religião cristã ortodoxa russa, através das experiências vividas pelo protagonista, bem como de várias referências aos evangelhos. A espiritualidade constitui um dos temas centrais, confundindo-se com a prática artística de Rublev, num filme que possui uma estrutura subjetiva e anti-narrativa, ao eleger fragmentos da história do artista que permitem a análise dos efeitos provocados pela experiência na criação dos seus ícones. Habitado à vida no Mosteiro de Andronikov, Andrei Rublev descobre a verdadeira vocação para a fé após se aventurar no mundo, e ao ser confrontado com o desespero e sofrimento humanos. Apesar dos episódios macabros a que assiste, mantém o seu desejo em pintar a beleza que vê na religião, procurando inspirar ao invés de assustar. A relação entre o religioso e o estético, a verdade subjetiva e a verdade objetiva, o amor cristão e o amor erótico, o silêncio e a comunicação são alguns dos dualismos kierkegaardianos que exploramos a partir desta obra singular do cinema.

1. Arte e Fé

Andrei Rublev é um filme sobre um artista, um poeta dos tempos medievais, e o maior pintor de ícones russo. Antes de o considerarmos à luz da filosofia de Kierkegaard é necessário estabelecer o significado da pintura de ícones, sendo que estes não se tratam de obras de arte no sentido mais comum e ocidental do termo. A pintura de ícones tem como propósito a criação de uma imagem que aproxima a realidade humana ao ‘reino de Deus’, transmitindo uma impressão que não pode ser comunicada através do intelecto. Esta intenção de tornar o invisível visível assemelha-se à herança das escrituras, invocando ambas um significado espiritual que está implícito à imagética que produzem. O pintor de ícones é frequentemente desconhecido, não assinando a sua obra, sendo que o seu propósito não é a auto-glorificação, mas sim o serviço à inspiração divina. O expoente deste despojar artístico consolida-se no mito do aparecimento (*‘yavlenie’*) do

⁴⁹ Título que salienta, desde logo, a tensão entre ‘génio’ e ‘santo’ presente ao longo de todo o filme.

ícone, que declara como ‘verdadeiro ícone’ aquele que não é composto pela mão humana, mas que simplesmente se revela, como uma descoberta milagrosa.

Podemos, desde já, salientar que, enquanto artista, Rublev se afasta do ‘esteta’ kierkegaardiano, ideal que se personifica no autor A. na primeira parte de *Ou-Ou*. Se para A. a arte significa o apoderar-se de todas as possibilidades, uma tentativa em ser o seu próprio imediato, e assente na reflexão e autoconsciência, para Rublev a arte é um encaminhar em direção ao divino através da fé, por oposição ao conhecimento e reflexão, e se consubstancia num ato religioso. Também o conceito de amor infiel, e paradoxalmente libertador, presente no diário do sedutor, opõe-se drasticamente ao conceito de amor cristão presente no filme⁵⁰. A oposição entre o ‘poeta estético’ e o ‘poeta religioso’ estabelecida por Anti-Climacus em *The Sickness Unto Death* (SUD, 77) encontra neste exemplo aplicação, sendo notório que o cineasta russo faz consistentemente a apologia do segundo no âmbito dos seus filmes, e, quem sabe, considerando-se mesmo como um desses poetas que fitam o divino. Se para A. o poeta está em contacto com o imediato de forma exemplar no *Don Giovanni* de Mozart, representativo do ímpeto sexual e sedução, Tarkovsky adota a música de Bach como acompanhamento de grande parte dos seus filmes, símbolo do êxtase religioso⁵¹.

A. caracteriza ‘o mais infeliz’ (Ou-Ou I, 259), como o Homem “que se ausenta da experiência, [e] cuja esperança e memória são igualmente vãs, porque o seu futuro é já passado em antecipação, e o seu passado para sempre iminente em reminiscência”⁵², segundo Louis Mackey, em *A Kind of Poet*. Em *Andrei Rublev*, por outro lado, a experiência ocupa um papel central, sendo que, no contexto da Rússia medieval, os incontáveis episódios de violência que Rublev testemunhou, revelam-se como ponto de contacto fulcral entre a sua subjetividade e o divino. Tarkovsky afirma que “a experiência é irreversível” (TI, 23), e que Rublev, tal como os seus contemporâneos, “conseguiu ultrapassar todas as dificuldades que, finalmente, o forçaram a acreditar naquilo que já acreditava desde o início” (TI, 23). A crença puramente intelectual que adquiriu no mosteiro tornou-se em experiência vivida a partir do sofrimento. Tal como Johannes Climacus refere em *Migalhas Filosóficas*, o discípulo adquire aquilo que já intimamente conhecia, mas cujo conteúdo necessitava ser lembrado pelo mestre, ou pela ‘ocasião’.

⁵⁰ Abordaremos mais a fundo esta temática no capítulo *O Amor*.

⁵¹ Bach terá sido, curiosamente, devoto da igreja luterana.

⁵² Mackey, 2016, p. 13.

Tarkovsky explica como a história de *Andrei Rublev* “é a história de um ‘ensinamento’, ou conceito imposto, que se queima na atmosfera da realidade vivida, só para renascer das cinzas como uma renovada e redescoberta verdade” (ST, 89), afirmando que a máxima “A verdade tem de ser vivida, não ensinada. Prepara-te para a batalha!” de Herman Hesse, em *The Glass Bead Game*, poderia ser aplicada ao filme como epígrafe, e define a experiência religiosa como algo que é necessariamente fruto das vivências individuais⁵³.

Sendo que a regra consistia em representar os objetos de culto de forma convencional, Rublev destacou-se por expressar algo diferente, mais em linha com “uma harmonia do mundo que englobasse todos os homens, a serenidade da alma” (TI, 15). Tarkovsky considera o objeto artístico capaz de incitar a espiritualidade, revertendo os comportamentos e sentimentos humanos: “Quanto mais maldade existe no mundo, mais razões existem para criar beleza” (TI, 165). Kierkegaard assume uma perspectiva semelhante sobre a forma como a arte deve ser representada, tal como aponta George Pattison: “A arte não nos deve distrair da vida, e ainda menos ser colocada em competição com a vida, mas, em vez disso, deve *transfigurar* a vida, permitindo-nos ver a verdade ideal em perspectiva às reais formas do mundo real”⁵⁴. Constituindo ocasião de mudança pela sua ação num mundo pautado pela dor e pelo erro, a arte não transmite estas qualidades negativas, mas transfigura as mesmas numa imagem que provoca no seio dos que a observam uma oportunidade para a mudança. O sofrimento do ‘génio’ que faz da arte o seu refúgio pessoal, aproxima-o, assim, do ‘santo’, através de uma dicotomia que está presente tanto no filme como no pensamento de Kierkegaard, na medida em que o filósofo se debateu com esta dualidade no âmbito da sua própria vida. Tal pode ser comprovado pela passagem do seu diário de 19 de abril de 1848, uma quarta-feira antes da Páscoa, na qual afirma “estou livre para falar” (JN 4, 357), referindo-se ao fim da sua melancolia e intenção em se tornar pastor. Esta decisão é revertida na passagem da segunda-feira seguinte, na qual escreve:

“O meu trabalho intelectual satisfaz-me enormemente, e torna possível que eu tolere tudo na medida em que me dedico a ele. Também posso ver a minha vida

⁵³ Por oposição ao ensinamento, que, como já exploramos no capítulo *Teoria da Comunicação Cristã*, não constitui um fator determinante para a conversão.

⁵⁴ Pattison, 1992, p. 133.

deste modo: Eu prego o conforto e a felicidade aos outros, ainda que eu esteja preso à dor para a qual não vejo qualquer alívio” (JN 4, 359).

É também neste sentido que a arte constitui uma forma de sacrifício no filme, que estabelece, desde o prólogo, a luta imanente entre o Homem e a sua natureza, a sua vontade e as suas limitações, num paradoxo permanente que remete para a síntese de que nos fala Anti-Climacus na introdução a *The Sickness Unto Death*. Quando o personagem Efim tenta pôr em prática o seu plano de voar, assume uma posição desafiante em relação àqueles que o querem demover por considerarem esta ação blasfêmia. O personagem tem fé e é movido pela esperança, mesmo que a razão lhe mostre que o seu plano está votado ao fracasso. Tarkovsky afirmou sobre o significado deste início para *Andrei Rublev* que “o homem voou, e para isso sacrificou a sua vida” (TI, 26). A balança que pesa, por um lado, a esperança, e, por outro, o desespero humano, está permanentemente em jogo ao longo de *Andrei Rublev*. “O que quero expressar no meu filme é o sofrimento de alguém em nome da ideia que o consome, uma ideia que o possui ao ponto da paixão” (TI, 15), explicou o cineasta. Tarkovsky acredita que a arte alberga a relação do Homem com o seu criador, sendo a criação a forma como este manifesta a sua esperança, afirmando mesmo que “a arte é uma oração” (TI, 166). Também Johannes Climacus usou a metáfora da oração relativa ao universo artístico, comparando a dificuldade em orar com o desempenho do papel de Hamlet, “sobre o qual até o melhor ator pode dizer que apenas uma vez esteve próximo de representar dignamente” (CUP, 163). Porém, tal como o ator dedica toda a sua vida ao estudo da sua performance, também o crente deve colocar semelhante relevância na oração. Por outro lado, a tensão entre o espiritual e o religioso, a possibilidade e a necessidade, a experiência objetiva e a subjetividade, a fé e o conhecimento fazem parte da constituição do conceito de arte em *Andrei Rublev*, conflitos que compõe, mais uma vez, a dialética do espírito defendida por Anti-Climacus em *The Sickness Unto Death*.

A esperança do personagem principal é reacesa por via da interação com seres inocentes, como é o caso da ‘*yurodivy*’ Durochka, ou de várias crianças que vão surgindo ao longo da narrativa⁵⁵. Esta influência estende-se ainda a personagens que, aparentemente, não seriam exemplo para um monge. Por exemplo, no seu primeiro contacto com o mundo exterior, Rublev encontra um jogral (‘*skomorokh*’) que anima os

⁵⁵ Ver capítulo *A Criança*.

pobres com os quais ele, Danila e Kirill partilham uma cabana até que a chuva passe. A felicidade lasciva do povo é posta em contraste com a felicidade espiritual que os monges perseguem, mas a mensagem que a cena transmite é que a felicidade dos monges é ainda despida de significado. No capítulo II (*Teófanos, o Grego*), o conhecimento é posto em contraste com a fé, ao longo do diálogo entre Kirill e Teófanos: “Não seria melhor seguir os impulsos do coração entre as trevas da ignorância?”; “Muita sabedoria, muita tristeza”; “Quem multiplica o saber, aumenta a sua angústia” [*Andrei Rublev*, 21:55]. Kierkegaard estabelece também a ligação entre a sabedoria e a tristeza, ao criticar a reflexividade da ‘era presente’ em *Two Ages: A Literary Review*, referindo: “uma coisa é certa, a reflexão, tal como o conhecimento, aumenta a tristeza” (TA, 77).

Em *Practice in Christianity*, Anti-Climacus faz a distinção entre o ‘admirador’ e o ‘imitador’ [*Efterfølger*] da Cristandade, estabelecendo Cristo como protótipo para a vida do verdadeiro cristão. O autor previu que não faltaria muito para que “as pessoas tenham de fazer uso da arte das mais diversas formas para que o cristianismo mostre alguma compaixão para com a Cristandade” (PC, 256)⁵⁶. No entanto, considera que o papel do artista pode apenas servir para inspirar novos ‘admiradores’, que reconhecem a sua arte, e, simultaneamente, admiram o que nela é cristão, sendo que “o admirador não é, de facto, o verdadeiro cristão, apenas o imitador o é” (PC, 257). Por outro lado, Johannes Climacus afirma, em *Concluding Unscientific Postscript*, que é preferível adorar um ídolo, uma imagem, do que adorar em falso no cristianismo, sendo que aquele que “reza com toda a paixão da infinidade” (CUP, 201) é mais verdadeiro, mesmo dirigindo-se ao ídolo, do que aquele que foi educado na fé e se diz cristão sem, na verdade, o ser. Encontramos aqui uma pista, num outro sentido, sobre o que Kierkegaard consideraria em relação ao impacto da arte no verdadeiro crente. Em última análise, o filósofo não descarta a possibilidade de a arte servir de inspiração divina, na medida em que a subjetividade do crente é o que realmente importa no momento da avaliação da sua fé, por outras palavras, importa o ‘como’ e não ‘o quê’ (CUP, 202). Da mesma forma, ainda que, para Kierkegaard, a criação do artista não possa levar à imitação por parte daqueles que a contemplam, quando olhamos para Rublev, vemos nele mesmo um ‘imitador’, que se torna subjetivamente contemporâneo com Cristo.

⁵⁶ O autor utiliza o conceito de ‘cristandade’ como a aproximação subjetiva do cristão ao conjunto de acontecimentos da vida de Cristo.

2. Verdade Subjetiva

A subjetividade é valorizada no âmbito deste filme como elemento que dá origem à obra de arte do personagem principal, mas é igualmente direcionada para o espectador que é exposto aos acontecimentos fragmentários da vida de Rublev, e partir destes constitui também o seu olhar poético sobre a realidade. Ao presenciar o que o protagonista presencia, o retrato que é feito do artista fica dependente da interpretação dos que testemunham os mesmos acontecimentos históricos na tela. Esta tarefa não é limitada pela subjetividade do cineasta, que entrega ao espectador a responsabilidade de alcançar as suas próprias conclusões, que se coloca, ele mesmo, na pele do protagonista. A ‘Trindade’, um dos ícones expostos no filme, e o mais famoso ícone de Rublev, representa a hospitalidade de Abraão e Sara a três anjos que apareceram à sua porta, perto do Carvalho de Mamre, e que simbolizam a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). Andrei Rublev optou por não incluir na sua pintura as figuras de Abraão e Sara, talvez com a intenção de salvaguardar o contacto direto entre aquele que observa o ícone e a Santíssima Trindade, permitindo o contacto direto do indivíduo com o divino, como se a ele mesmo tivessem aparecido à porta os três anjos. Ora, este exercício corresponde àquele que é realizado por Tarkovsky na representação da vida do seu protagonista. Ao longo do filme, Tarkovsky inclui mesmo cenas nas quais Rublev não toma parte, estabelecendo uma narrativa que não é necessariamente a do personagem, mas que é singular a cada espectador. Rublev não constitui em si mesmo o elemento agregador da película, senão na sua omnipresença enquanto observador (uma observação que não é necessariamente direta, ou histórica, mas acima de tudo se revela como um protótipo da subjetividade humana). O foco na subjetividade torna-se especialmente presente quando Rublev descreve a paixão de Cristo, e através da escolha de Tarkovsky em retratar a mesma como contemporânea à Rússia medieval (visível através dos elementos paisagísticos e da indumentária de Cristo e dos que o seguem) de forma a aproximar a realidade histórica à subjetividade de Rublev, colocando-o na pele de Jesus, e, consequentemente também ao espectador:

“Ele pode ter nascido e sido crucificado para reconciliar Deus com o Homem. Jesus veio de Deus, por isso é Todo-poderoso. Morreu na cruz porque isso estava escrito. A crucificação e morte d’Ele são obra das mãos de Deus. E deviam despertar ódio não naqueles que O crucificaram, mas naqueles que O amaram, se estivessem com Ele naquele instante. Porque o amaram como homem. Mas ele

abandonou-os por sua livre vontade para mostrar a injustiça, ou mesmo a crueldade.” [*Andrei Rublev*, 44:45]

Tarkovsky faz este exercício de personificação de Cristo em Rublev de forma a comparar a verdade histórica com as consequências desse facto para a fé, de forma semelhante àquela que caracteriza a filosofia de Kierkegaard, em especial do pseudónimo Johannes Climacus, em *Migalhas Filosóficas* e *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*. Johannes Climacus diferencia entre o conceito de verdade histórica (ou objetiva) e verdade subjetiva, defendendo que o cristianismo tem necessariamente de estar assente na segunda, sendo que em termos objetivos podemos apenas basear-nos na bíblia ou no testemunho eclesiástico como fonte de conhecimento, que não passa de uma aproximação à fé. O estudo objetivo do cristianismo é falível e não pode levar longe a empreitada do estudioso, pois o seu interesse pessoal infinito e apaixonado na matéria é a única forma de conhecer a fé que busca analisar: “se a paixão for abandonada, a fé cessa de existir” (CUP, 29). Climacus afirma que, apesar de o cristianismo se basear na relevância de factos históricos, estes são meramente superficiais para o estudo do mesmo e o seu impacto na intimidade do crente. O caminho realizado pelo indivíduo tem de ser subjetivo, traduzindo-se em verdades que ultimamente se aplicam a todos os crentes, e que secundarizam o elemento histórico no âmbito da fé.

“Assume-se que tudo está em ordem com as sagradas escrituras – e então? A pessoa que não acreditava aproximou-se um único passo da fé? Não, nem sequer um passo. A fé não resulta de uma deliberação erudita, nem surge de forma direta; pelo contrário, nesta objetividade perde-se aquele interesse infinito, pessoal e apaixonado que é condição para a fé, o *ubique et nusquam* [em todo o lado e em lado nenhum] no qual a fé vem à existência” (CUP, 29)

A ‘felicidade eterna’ que constitui o interesse não pode advir do estudo objetivo. Do mesmo modo, qualquer crítica objetiva ao cristianismo não lhe pode causar dano, por se basear em factos meramente históricos, ao passo que “a igreja invisível não é um fenómeno histórico; como tal não pode ser observada objetivamente, porque é apenas subjetividade” (CUP, 54). Por outro lado, ser contemporâneo de Cristo é uma necessidade do indivíduo que se torna cristão para Anti-Climacus, que afirma: “se ele [Jesus] não te puder mover para si mesmo em contexto de contemporaneidade, então nunca te tornarás cristão” (PC, 64). O elemento histórico não é relevante senão pelo facto de ter acontecido, e ser lembrado e sujeito a ofensa e aceitação por parte do crente, tal como se ele mesmo

presenciasse os acontecimentos da vida do seu salvador. Ao retratar a paixão de Cristo como contemporânea ao tempo da ação narrativa, Tarkovsky afirma esta mesma necessidade, que é ilustrada a partir da subjetividade de Rublev.

Para Simone Weil, a cruz é símbolo da contradição, tal como, para Kierkegaard, o ‘Deus-homem’ é o ‘sinal da contradição’ em *Practice in Christianity* (PC, 125). Esta oposição constitui o resultado do ‘teste da necessidade’⁵⁷, que põe a nu a síntese humana apenas através do real. O sofrimento é, portanto, o meio pelo qual os opostos se separam, para que se unam novamente num plano superior⁵⁸. O exemplo mais claro desta revelação a partir do sofrimento consiste na paixão de Cristo: “O mistério da cruz está assente na contradição, por se tratar, simultaneamente, de uma oferenda feita de livre vontade e um castigo que ele suportou a despeito de si mesmo”⁵⁹. É a contradição implícita na crucificação que oferece ao crente a possibilidade de ‘ofensa’, bem como a possibilidade da escolha pela fé de que nos fala Kierkegaard. O paradoxo é a base e elemento fundamental da crença, na medida em que se revela ao espírito humano como uma transfiguração da sua própria existência. Assim, “toda a verdade contém uma contradição”⁶⁰.

3. O Amor

Tarkovsky imprime neste filme, talvez de forma mais forte do que em qualquer outro, a importância do amor humano, que é, na sua opinião “prova que contraria a afirmação contundente de que não existe esperança para o mundo” (ST, 199). Por outro lado, não há dúvida de que o filósofo dinamarquês dá enorme relevância ao amor, ao lisonjear este despojar humano como característica essencial do ‘verdadeiro cristão’. O ‘*kærlighed*’ (amor ao próximo, ou ‘ágape’) é tratado de forma diferenciada do ‘*elskov*’ (amor erótico, ou ‘eros’) na obra do filósofo, apesar de a sua abordagem ao amor erótico estar presente nos escritos estéticos pseudónimos como forma de passagem para o amor religioso (como é o caso da abordagem feita por Johannes *de silentio*, que recorre ao ‘eros’ para justificar o ‘ágape’, por meio de analogias entre a fé e o desejo, ou de Constantin Constantius, que parte de uma história de amor erótico para explicar a fé que lhe está vedada). É através da relação com o outro que o ‘eu’ se encontra consigo mesmo.

⁵⁷ Weil, 2003, p. 98.

⁵⁸ Idem, 101.

⁵⁹ Idem, 103.

⁶⁰ Idem, 99.

Sendo que a fé caracterizada pela intensa subjetividade individual, está também dependente do amor ao próximo, que reforça a posição do crente no âmbito da própria crença. Para Kierkegaard é necessário ir para além do individualismo, e encontrar a nossa identidade também na forma como nos relacionamos com os outros, indo ao encontro da perspectiva cristã na qual o amor incondicional da fé (*‘kærlighed’*) se traduz em caridade para com o próximo. Ambos os conceitos de amor (*‘kærlighed’* e *‘elskov’*) estão presentes em *Works of Love*, apesar de Kierkegaard preceder a introdução dos conceitos de ‘eros’ e ‘ágape’⁶¹. O filósofo distingue entre aquelas que considera as duas principais formas de amor humano, no entanto, estas vertentes possuem elos de ligação que não podem ser ignorados, e sendo que a relevância do *‘elskov’* não é minimizada.

Na segunda parte de *Ou-Ou*, B. estabelece a proximidade entre estas duas formas de amor, não fazendo distinção entre elas, ao afirmar que “o elemento propriamente constitutivo e substancial [do casamento] é manifestamente o amor [*‘kærlighed’*], ou, se quiseres sublinhá-lo com maior determinação, o amor erótico [*‘elskov’*]” (*Ou-Ou* II, 49). Enquanto que a oposição entre *‘elskov’* e *‘kærlighed’* pode ser compreendida na sua relação com o confronto de forças de que a síntese humana está dependente - finitude/infinitude; temporalidade/ eternidade; necessidade/ liberdade (SUD, 13), esta não deixa de ser parte da unidade humana na qual as fronteiras se dissipam. George Pattison salienta também, no prefácio a *Works of Love* que “Kierkegaard não insiste num ou/ou. Não é certamente o caso que possamos apenas praticar o amor ao próximo, erradicando ou destruindo os amores humanos espontâneos que todos conhecemos através do quotidiano” (WL, xii). Nesta obra, no entanto, o *‘elskov’* é tratado como algo que requer um objeto, enquanto que o *‘kærlighed’* constitui o amor ao próximo que se consubstancia em todo e qualquer ser humano, e não se define por um objeto real, mas apenas pelo próprio amor. Apesar da distinção de tratamento do o amor nas suas dimensões estética, ética e ético-religiosa, Kierkegaard refere que o amor cristão pode estar presente em qualquer uma das vertentes nas quais o amor se reflete: “A Cristandade conhece apenas um tipo de amor, o amor espiritual, mas este pode estar na base, e presente, em todas as outras expressões de amor” (WL, 146). A separação entre amor erótico e amor espiritual corresponde ao que há, respetivamente, de humano e divino no Homem, pelo que a sua oposição não pode ser senão uma interação de elementos que não são incompatíveis. A compreensão kierkegaardiana do erotismo é expansiva, incluindo a relação com o Deus

⁶¹ Por Anders Nygren em 1930.

no âmbito do amor erótico, que se revela na sua vulnerabilidade ao tornar-se homem, através da paixão de Cristo, que mostra o exemplo da fé movida pelo desejo, profundamente igualitária e universal.

No capítulo III (*Festividade*) de *Andrei Rublev* a temática do desejo é destacada, quando o personagem principal se revela atraído por um ritual de feitiçaria orgiástico, no qual é preso e toma conhecimento com uma mulher que lhe diz que o amor é sempre amor, mesmo quando não é o religioso. Este é o primeiro contacto de Rublev com o amor erótico, que o faz pôr em perspectiva este conceito em relação ao amor ao próximo que lhe foi incumbido. O confronto de significações abre portas à interpretação do monge da sua própria fé e da forma como esta deve ser representada na sua arte. Assim, assistimos a uma exposição do amor erótico e do amor religioso que não se limita a uma mera diferenciação, mas que inclui uma revelação do último a partir do primeiro, pois o amor “esconde a multiplicidade de pecados” (WL, 263). Também B. faz a apologia de todo o tipo de amor, ao dizer que o amor “tem em si a determinação da eternidade, quer seja amor supersticioso, aventureiro e cavaleiresco quer seja amor religioso, dotado de uma moral mais profunda e de uma convicção plena de vigor e de vida” (Ou-Ou II, 49).

No episódio IV (*Dia do Juízo Final*), Rublev recusa-se a retratar na sua arte a negatividade da experiência por si vivida, após presenciar inúmeros episódios de injustiça e violência, escolhendo transfigurar nos seus ícones a vida dos seus contemporâneos, tornando-a suportável e esperançosa. A beleza exposta nos seus frescos não agrada àqueles que querem manter a tradição representativa dos ícones, mas Rublev mantém a sua decisão ancorada na vontade de transmitir os valores do amor cristão, que afastam toda a maldade e violência:

“Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver amor sou como o bronze que ressoa ou o sino que retine. Ainda que eu tenha o dom da profecia e conheça todos os mistérios e toda a ciência, ainda que possua a plenitude da fé ao ponto de transportar montanhas, se não tiver amor nada sou. Ainda que distribua todos os meus bens aos famintos e entregue o meu corpo para ser queimado, se não tiver amor, de nada me aproveita. O amor é paciente, o amor é benigno; não é invejoso, não é altivo nem orgulhoso; não é inconveniente, não procura o próprio interesse; não se irrita, não guarda ressentimento; não se alegra com a injustiça, mas alegra-se com a verdade; tudo desculpa, tudo crê; tudo espera, tudo suporta.

O amor é eterno. As profecias desaparecem; as línguas acabam-se; o conhecimento passa.” [Andrei Rublev, 1:07:42]

Esta apologia ao amor, que se confunde com a apologia à beleza artística, é retirada do Novo Testamento (Paulo 13:1-9), passagem também denominada “Hino ao Amor Cristão”⁶², e surge a propósito de uma referência aos dons espirituais (fé, esperança e caridade). Podemos encontrar uma semelhante apologia do amor cristão na ‘oração’ que antecede *Works of Love*⁶³, que classifica o ato de amor como “sincero em auto-renúncia, impelido pelo o amor em si mesmo, e, por essa mesma razão, reclamando nenhuma compensação” (WL, *Prayer*). George Pattison aponta a figura de Jesus Cristo como central para a compreensão do sofrimento como essencial ao amor: “Cristo é tido como o principal exemplo de ‘protótipo’ para todos aqueles que estão verdadeiramente decididos a praticar o amor abnegado que ‘não se busca a si mesmo’” (WL, xiii). Ele foi atacado pelos seus contemporâneos, levado à morte na cruz, sem, no entanto, ter deixado de amar, e é, por isso mesmo, este o amor defendido por Kierkegaard em *Works of Love*:

“Porque o amor dá tudo, e, como tal, não tem nada a perder; abençoa e abençoa novamente quando é amaldiçoado, ama o próximo, mas o inimigo é também o próximo; deixa a vingança para o Senhor, pois acredita que Ele é capaz de grande misericórdia” (SW, 229)⁶⁴

Andrei Rublev chega à conclusão de que o ser humano é ignorante e não pode ser responsabilizado pelos seus pecados, e por isso mesmo não o quer assustar com os ícones. A sua fé consiste em amá-lo incondicionalmente, apesar dos seus defeitos, pois “o verdadeiro amor é precisamente o amor ao próximo, ou seja, não consiste em encontrar o objeto digno de amor, mas em reconhecer o objeto indigno como digno de amor” (WL, 343), o que inclui até aqueles que o Homem considera seus inimigos. Nem mesmo o pecado resiste ao amor, e, de certa forma, torna-o ainda maior: “E quando o pecado resiste, o amor torna-se ainda mais numeroso; ele nunca se cansa de, fielmente, ser tão desigualmente subordinado, nunca se cansa de acreditar em todas as coisas, esperar todas as coisas, suportar todas as coisas” (SW, 237-238). Andrei matou um homem para

⁶² Escrito por São Paulo, figura central para a filosofia de Kierkegaard em *Works of Love*, que tem ganho crescente interesse na contemporaneidade por meio da sua influência no pensamento de filósofos como Giorgio Agamben, Alain Badiou ou Slavoj Žižek.

⁶³ *Works of Love*, que constitui a obra que integra as ‘reflexões cristãs’ sobre os atos de amor.

⁶⁴ Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 5, Copenhaga: Gad, 1998.

proteger Durochka durante o ataque à igreja, mas este seu pecado será perdoado, pois Deus é misericordioso, tal como lhe diz Teófanos na sua “aparicação”, citando o evangelho de Isaías (Isaías 1:17-18): “Aprendei a fazer o bem, procurai o que é justo, socorrei os oprimidos, fazei justiça aos órfãos. Pois bem, justifiquemo-nos. Se os vossos pecados forem escarlates, tornar-se-ão brancos como a neve” [Andrei Rublev, 1:50:17].

4. O Silêncio

O capítulo V (“Ataque”) retrata a traição propagada pelo irmão do grão-príncipe em aliança com os tártaros, violando o acordo de paz e concórdia que havia estabelecido em cerimonial religioso. Esta traição é registada pela lente de Tarkovsky a partir de cima, mostrando o desenrolar dos acontecimentos sob o olhar de Deus. A relação entre Homem e divindade é destacada pelo uso de planos picados sobre a terra, antevendo o julgamento da ação dos Homens e um futuro castigo. Os frescos de Rublev não sobrevivem ao incêndio na igreja e a sua esperança fica também abalada. Após ter sido exposto a ainda mais violência e trauma durante este ataque, Rublev comunica a sua decisão de fazer um voto de silêncio a Teófanos: “Vou fazer voto de silêncio ao Senhor e viverei mudo. Nada mais tenho para dizer às pessoas” [Andrei Rublev, 1:50:35]. Rublev nega a linguagem dos homens e recusa-se também a comunicar através da sua arte, por estes serem meios de comunicação com os seus irmãos, nos quais já não deposita esperança. Ao afirmar que nada mais tem a dizer às pessoas, Rublev coloca em oposição a comunicação entre indivíduos e comunicação com Deus, que tinha já sido ressalvada por Teófanos, no capítulo II, quando este afirmou: “Estou ao serviço de Deus, não dos homens” [Andrei Rublev, 41:30], demonstrando a sua descrença em relação ao contributo da sua arte para a mudança de mentalidades. Rublev parece concordar, enfim, com o seu mestre, ao reconhecer o silêncio como único elemento possível de aproximação a Deus. A oposição Deus/Homem determina o papel da comunicação no âmbito da fé. Rublev rejeita a possibilidade de passar testemunho da fé através da comunicação direta e da sua arte, tal como Kierkegaard nega a possibilidade desta relação comunicativa do indivíduo em relação ao Deus, tal como Louis Mackey explica, em *Kierkegaard: A Kind of Poet*:

“O silêncio é a linguagem de reverência e adoração, a única linguagem que o Homem pode usar dirigindo-se a Deus: na Sua presença todas as bocas se detêm. E é apenas em frente a Deus, cuja onipotência torna possíveis todas as coisas,

que o Homem recebe a sua herança e recebe a satisfação dos seus anseios. O que a liberdade do Homem pode desejar, apenas o poder do Deus pode oferecer”⁶⁵

No entanto, apesar de em Kierkegaard o silêncio consistir num elemento de aproximação à fé, no caso de Rublev, o voto de silêncio é sinal da sua desilusão em relação ao Homem, e fonte de angústia para si mesmo (facto que se torna mais visível quando a sua esperança é totalmente abalada após os tártaros levarem consigo Durochka). Kirill avisa-o da sua permanência em pecado no capítulo VII (“Sino”), por não se permitir pintar, contrariando a sua própria natureza e dom oferecido por Deus. Rublev quebra o voto de silêncio mais tarde, apercebendo-se finalmente do seu pecado, e reabilitando a sua esperança no ser humano através da observação de Boriska, criança que constrói o sino, como quem realiza um milagre de fé.

Kierkegaard aborda o silêncio de um ponto de vista positivo, quer este seja associado a conceitos mais éticos ou religiosos, mas também estéticos. Em *Practice in Christianity*, Anti-Climacus afirma que aquele que mais sofre se mantém em silêncio, e que se o sofrimento não leva ao silêncio quer dizer que ainda não se sofreu muito – tal como o amor erótico que não provoca o silêncio não é ainda um grande amor (PC, 20). Sob esta perspetiva, o silêncio de Rublev é acima de tudo um silêncio provocado por um grande sofrimento, que podemos comparar ainda àquele do ‘cavaleiro da fé’, personificado em Abraão, em *Temor e Tremor*. Ao relatar a história desta personagem bíblica, Johannes *de silentio* salienta que este guarda segredo sobre o sucedido no monte Moirá, escolhendo carregar consigo uma responsabilidade singular perante o universal. Enquanto que na tragédia, o herói age de acordo com a ética e por ela é resgatado, libertado do peso da sua consciência por ter assegurado um equilíbrio em prol do universal; o ‘cavaleiro da fé’, por outro lado, não se move pelo dever ético universal, mas sim pela ética nascida da fé. Independentemente do desfecho das suas ações, ele manterá o sofrimento de se reconhecer portador de um paradoxo injustificável e incomunicável aos demais – não lhe pode valer nenhuma explicação universal das forças que o moveram. Assim, a manifestação da ética conforme os desígnios da fé não se pode consumir a não ser no íntimo do crente. Devido à natureza intrinsecamente singular dos seus movimentos, o ‘cavaleiro da fé’ não a poderia comunicar sem que isso provocasse mal-entendidos, tal como defende Johannes *de silentio*: “Apesar do rigor com o qual a ética exige a

⁶⁵ Mackey, 2016, p. 237.

manifestação, é, todavia, inegável que, no fundo, o sigilo e o silêncio levam um homem a ser grande, precisamente por serem determinações da interioridade” (TT, 150). Esta grandeza daquele que mantém o silêncio era já defendida por Kierkegaard em *The Concept of Irony*, associada à maiêutica de Sócrates ao afirmar: “a vida de Sócrates é como uma pausa magnificente no curso da história: não o ouvimos de todo; uma quietude profunda prevalece em face das barulhentas tentativas de muitas e muito diferentes escolas de seguidores em traçarem a sua origem nesta oculta e críptica fonte” (CI, 198).

A ironia de Sócrates é comparada com a dos românticos contemporâneos de Kierkegaard, sendo que o filósofo considera a do primeiro como historicamente necessária, e não apenas uma fórmula discursiva, como havia caracterizado Hegel. Esta está profundamente relacionada ao ‘*daimon*’ que Platão e Xenofonte atribuem a Sócrates – entidade abstrata que serve de ponte entre a sua vontade e a subjetividade moral, por oposição à entidade externa do oráculo, que orienta a vida em sociedade e que se impõe sobre a subjetividade individual. Segundo Vasiliki Tsakiri, enquanto figura humana exemplar, Sócrates “não forneceu aos seus alunos o ‘positivo’ ensinando-lhes a verdade, não por estar consciente de não possuir a verdade absoluta, mas porque a verdade, sendo ‘perseguida’, não pode ser imposta, mas pressupõe a transformação do crente”⁶⁶. Kierkegaard considera que Sócrates moveu-se através de intenções puramente negativas – a sua ironia era usada de forma a mostrar as incongruências da época, deixando os problemas levantados sem resolução, considerando-o como um exemplo da eterna busca pelo bem que move o instinto humano e a filosofia: “A verdade reclama silêncio antes de elevar a sua voz, e Sócrates trouxe-nos este silêncio. Por essa razão, foi puramente negativo” (CI, 210). Assim, o valor do silêncio está ainda presente na própria obra de Kierkegaard, que tem como inspiração o exemplo de Sócrates, e que se desdobra em exercícios experimentais que negam o estabelecimento de uma filosofia positiva.

Do mesmo modo, o silêncio utilizado por Tarkovsky em todos os seus filmes, revelando a sua tendência para a disseminação dos diálogos, imprimem uma quietude às suas obras que se aproxima a esta mesma interpretação do silêncio. Este constitui um elemento de expressividade na natureza, que manifesta a presença de Deus ao indivíduo, tal como é descrito em *The Lily of the Field and the Bird of the Air*: “[o lírio] permanece silencioso, e ao permanecer silencioso mostra-te que estás perante Deus” (SW, 191). O

⁶⁶ Tsakiri, 2006, p. 149.

instante (*Øieblikket*), segundo Kierkegaard, só pode ser encontrado em silêncio, e nisso consiste “a razão pela qual é tão raro que os seres humanos percebam realmente que o momento chegou, ou como fazer bom uso dele” (SW, 188)⁶⁷. Retiramos da abordagem ao silêncio em ambos que este constitui um elemento que, paradoxalmente, engloba a ausência de comunicação e a sua presença num outro sentido, sendo que o mesmo se encontra na fronteira entre o que é possível e impossível, tanto a nível da linguagem como no que respeita a todos os componentes da condição humana, por oposição ao divino. O silêncio constitui, assim, uma oportunidade para o despoletar de sentido na individualidade humana, e que pode ser transmitido através de um estímulo artístico. Exemplo disso mesmo é o epílogo do filme, que engloba as únicas imagens a cores em toda a película, e revela, através dos movimentos da câmara, detalhes de vários dos ícones pintados por Andrei Rublev. Este ‘momento’ de pausa e contemplação foi criado por Tarkovsky para estimular a reflexão subjetiva do espectador sobre os acontecimentos presenciados ao longo do filme, enquanto que simultaneamente comprova a presença da experiência singular do artista na execução da sua obra, sem que essa ligação possa ser explicada facilmente através da linguagem. Como referimos anteriormente, os ícones têm como função criar uma ponte espiritual entre o indivíduo e o divino, sendo que a sua presença no filme consiste também numa consolidação do silêncio da imagem. Apesar de esta conter em si infinitas possibilidades interpretativas, nada impõe sobre o espectador. A arte para Tarkovsky constitui um elemento que se aproxima daquilo que a natureza é para Kierkegaard, quando este diz, *The Lily of the Field and the Bird of the Air*: “A floresta é silenciosa – e mesmo quando sussurra é, ainda assim, silenciosa...”; “O mar é silencioso – e mesmo quando se agita ruidosamente é, ainda assim, silencioso” (SW, 187).

***Solyaris* (1972)**

O consciente humano é a grande metáfora para *Solaris* – planeta coberto por um imenso oceano que provoca supostas alucinações àqueles que o estudam através de uma estação espacial. O primeiro filme de ficção científica de Tarkovsky considera o universo científico a partir da lente da subjetividade humana⁶⁸. O psicólogo Kris Kelvin é enviado a visitar os tripulantes da estação e, ao abandonar a Terra, confronta-se com a dissolução

⁶⁷ Vimos já como o silêncio é elogiado por Kierkegaard na pecadora que lava e unge os pés de Cristo no capítulo *Universo Feminino e Antifeminismo*.

⁶⁸ Também o segundo filme de ficção científica de Tarkovsky, *Stalker*, explora a subjetividade humana a partir da imersão do espectador num universo alheio à objetividade.

das barreiras entre o real e o imaginário, num contexto em que a subjetividade toma constituição física. Tarkovsky descreveu a película como “uma aventura que acontece dentro da consciência de um homem” (TI, 167), perspectiva que afasta este drama psicológico do texto original de Stanisław Lem, no qual a ação é muito mais literal. A presença da falecida esposa de Kris na estação espacial é o ponto de partida para a análise da interseção entre o filme e elementos-chave do pensamento de Kierkegaard, como a imaginação, a angústia, a psicologia e a moral, sendo estes elementos essenciais para a compreensão da fé no âmbito da sua filosofia.

1. Imaginação e Angústia

A interseção entre o real e o imaginário é explorada neste filme de forma mais notória do que nos anteriores (*Ivanovo Detstvo* e *Andrei Rublev*), sendo que a subjetividade humana está, segundo Nariman Skakov, em *The Cinema of Tarkovsky*, representada através da “dicotomia entre o real e rígido espaço da Terra e a alucinatória e fluída superfície do gigante planeta-oceano *Solaris*, no qual não existe aparente estabilidade temporal ou espacial”⁶⁹. Esta separação, que faz corresponder os elementos espaciais onde decorre a narrativa - *Solaris* (imaginação) e Terra (real) -, com as vertentes espiritual e material do ser humano, constitui uma manifestação da consciência humana, e respetivas possibilidades, em confronto com a necessidade.

Segundo Kierkegaard, a identidade humana forma-se na subjetividade individual, por oposição às imposições do mundo exterior, por ser a imaginação [*Phantasie*], através da conceção de possibilidades infinitas, que define primordialmente a existência estética, e distingue o indivíduo do real objetivo. Numa entrada de um caderno de 1854, Kierkegaard escreve que a “imaginação é o que a providência divina utiliza, de forma a manter o Homem cativo em realidade, em existência, levando-o longe o suficiente [...] E quando a imaginação os ajudou a chegar tão longe quanto devem estar – então a realidade começa genuinamente” (JN 9, 476). A imaginação constitui, assim, um elemento de encontro com a própria realidade, não somente no plano estético, mas também ético. Em *The Sickness Unto Death*, Anti-Climacus diferencia um tipo de desespero promovido pela falta de imaginação, de um outro, caracterizado pela abundância da mesma na vida do indivíduo. O autor afirma que “a imaginação é o meio para o processo de infinitização;

⁶⁹ Skakov, 2012, p. 74.

não é uma capacidade como são as outras [...] ela é a capacidade *instar omnium* [para todas as capacidades]” (SUD, 30-31), ou seja, a imaginação constitui a base da consciência humana através da criação de possibilidades infinitas no espírito. A tendência do indivíduo para alimentar a imaginação pode levá-lo a afastar-se cada vez mais do seu ‘eu’, conduzindo a sua existência para a “infinetização abstrata ou isolamento abstrato” (SUD, 32). Mas, por outro lado, a ausência de imaginação leva ao excessivo materialismo e valorização do que é externo à consciência humana e pertence apenas ao plano social. A personagem de Kris é-nos apresentada, no início do filme, como um semelhante protótipo de desespero, que se distingue pelo ceticismo e impermeabilidade ao conteúdo da imaginação.

A água constitui em *Solyaris* um elemento central, sendo que a passagem do universo objetivo ao imaginário se realiza tendo em conta este elemento, que Kris toca quando está em Terra, mas que lhe é inalcançável no Oceano. Thorsten Botz-Bornstein salienta que o “uso da água como instrumento artístico por Tarkovsky, que ajuda a transformar a realidade em sonho, aparenta estar também em concordância com o conceito de tempo no sonho”⁷⁰. Haufniensis afirma, em *The Concept of Anxiety*, que é através da imaginação que “a eternidade é inserida no tempo”, adquirindo um “efeito encantador” (CA, 184), que consiste em tornar ambígua a distinção entre sonho e realidade. “O perpétuo espreita esperançosamente, sonhadoramente, maliciosamente o momento” (CA, 184), refletindo esteticamente a síntese humana, e fazendo nascer no indivíduo a sua relação com o absoluto. O ‘sonho’ é a forma pela qual o ‘eu’ é estabelecido em si mesmo, traduzindo-se no indivíduo como algo objetivo. A imaginação, e decorrentes possibilidades consideradas pelo espírito, dão vida à projeção do ‘eu’, que se suspende quando a mesma é interrompida. Haufniensis faz, a este respeito, uma analogia entre o sono e a vigília: “Acordado, a diferença entre mim e o outro é estabelecida; ao dormir, é suspensa” (CA, 51). Relacionando este aspeto com o filme de Tarkovsky, encontramos Kris mergulhado num sonho no qual a sua projeção do ‘eu’ está presente em todas as suas possibilidades através de Hari – “o espírito está presente, mas como imediato, como sonho” (CA, 53).

Gerada no seio do indivíduo, por meio da síntese entre possibilidade e necessidade, a oposição entre o real e o imaginário constitui uma dualidade apresentada

⁷⁰ Botz-Bornstein, 2007, p. 11.

por Kierkegaard, que nos permite interpretar a concepção de ‘má-fé’ (*‘mauvaise foi’*) de Sartre⁷¹. Podemos afirmar que Kris se encontra em ‘má-fé’ ao longo das suas primeiras interações com Hari, relação que dá expressão ao desespero kierkegaardiano. Kris quer ver-se livre da sua consciência, ignorando os elementos físicos que, devido à ação do Oceano de *Solaris*, lhe provam a existência de Hari. Esta consiste, segundo Skakov, numa “percepção subjetiva da Hari real, constituída a partir de fragmentos do subconsciente de Kris”⁷², bem como num “produto da consciência culpada”⁷³ do mesmo. Ele é exposto ao seu próprio desespero de forma literal, tanto que poderia, como sugere Haufnienses, questionar-se: “Estou a sonhar, ou é a eternidade que me sonha?” (CA, 184). A angústia (*‘angest’*), que o leva a reconhecer a sua permanência em desespero é ilustrada, no contexto do filme, por lutas reais e tentativas de assassinato frustradas que provam a permanência em ‘má fé’ do protagonista, bem como dos restantes tripulantes da estação. Kris tenta remover da sua vida uma entidade externa, como se de um parasita se tratasse, sem se aperceber que essa entidade faz, na verdade, parte de si mesmo. *Solyaris* é uma ilustração do processo pelo qual passa o indivíduo que desconhece a origem da sua angústia e se debate consigo próprio.

No capítulo *Kierkegaard and Existencialism: From Anxiety to Autonomy* da obra *A Companion to Kierkegaard*, K. Brian Söderquist afirma que “o ‘eu’ notifica-se a si mesmo da sua condição de liberdade e responsabilidade pelas suas ações, mesmo que não esteja completamente consciente disso”⁷⁴, ou seja, mesmo que o Homem se encontre num estado de alienação profunda, a sua ilusão não pode perseverar, pois a angústia encarrega-se de tornar presente a sua responsabilidade para com o espírito. A mesma funciona como um objeto de desejo e repulsa para o indivíduo que nela se refugia, mas que se apercebe da impossibilidade de nela se deixar permanecer. Tal como Haufniensis afirma em *The Concept of Anxiety*, o Homem “afundou-se em angústia, que amou, não obstante temê-la” (CA, 52), pois, apesar de esta ser um elemento natural ao ser humano, fã-lo proceder ao conforto consigo mesmo como se de uma entidade externa se tratasse. Tal como a angústia é descrita por Haufniensis como um sentimento paradoxal que o Homem deseja e repele simultaneamente, a personagem de Hari, em *Solyaris*, é, de acordo com Skakov, “um ser inquietante: constitui conforto para Kris como imagem de esposa amada, e ao

⁷¹ Stewart, 2015, p. 86.

⁷² Skakov, 2012, p. 86.

⁷³ Idem, p. 89.

⁷⁴ Stewart, 2015, p. 88.

mesmo tempo desconforto por ser um simulacro físico de alguém que já morreu”⁷⁵. Esta analogia assenta na perfeição na filosofia existencial de Kierkegaard, oferecendo um palco para a materialização dos fenómenos do consciente humano que o filósofo descreveu.

O espírito em angústia lida consigo mesmo, ou com aquilo a que Haufniensis chamou de “poder hostil” que perturba constantemente a relação entre corpo e alma. Impossibilitado de abandonar o poder que ama, mas incapaz de o amar exatamente por lhe ser hostil, o Homem encontra-se em paradoxo, e nisso mesmo consiste a sua existência em espírito. O autor refere que, “ao sonhar, o espírito projeta a sua própria realidade. Porém, esta é um nada. Mas a inocência vê sempre este nada fora de si” (CA, 50). A recusa de Kris em reconhecer a presença de Hari, transforma-se na tentativa de a aceitar objetivamente – exercícios que o levam a experienciar simplesmente diferentes graus de desconforto. *Solyaris* é um reflexo do que se esconde na consciência do ser humano, que poderia passar toda a sua vida sem se confrontar a si mesmo e sem tomar uma única decisão: “A realidade do espírito surge constantemente como uma forma que tenta a sua possibilidade, mas desaparece assim que esta a tenta alcançar, é um nada que só pode provocar desconforto” (CA, 51). O indivíduo vê-se mergulhado na angústia, um estado, que, como já vimos, é simultaneamente hostil e reconfortante. Aplica-se a Kris a passagem do evangelho (João 1:13-14) que dita “Cada Homem é tentado por si mesmo” (CA, 58), citada por Haufniensis em *The Concept of Anxiety*.

2. Psicologia Experimental

A intenção em adotar uma abordagem próxima à psicologia está presente em grande parte das obras de Kierkegaard, como podemos comprovar a partir da análise aos subtítulos e descrições utilizados pelo mesmo. *A Repetição* é caracterizada como “Um Ensaio de Psicologia Experimental”; o capítulo *Guilty? / Not Guilty?*, em *Stages of Life's Way* tem como subtítulo “Experiência Psicológica”; *The Concept of Anxiety* é descrita como “Uma Simples Deliberação Psicologicamente Orientada”; *The Sickness Unto Death* é, por sua vez, “Uma Exposição Psicológica Cristã”; já o título *For Self Examination* propõe um exercício de autoanálise psicológica. Segundo Kresten Nordentoft, autor de *Kierkegaard's Psychology*, “o que as ‘experiências’ literário-psicológicas de Kierkegaard

⁷⁵ Skakov, 2012, p. 90.

têm em comum é o facto de descreverem casos extremos, isolados e irrealistas”⁷⁶, que não apresentam tanto soluções diretas para os problemas psicológicos propostos, como constituem uma base de reflexão das temáticas éticas e religiosas que se propõe a abordar de um ponto de vista estético. Esta abordagem externa, recorrendo ao uso de ‘estudos de caso’, tem por objetivo auxiliar o indivíduo a refletir sobre a sua própria consciência e retirar sobre ela conclusões autónomas. No entanto, em *The Concept of Anxiety* e *The Sickness Unto Death*, Kierkegaard oferece uma perspetiva psicológica mais direta, sendo que as categorias estética, ética e religiosa se tornam objeto de maior ambiguidade e intercomunicação. Kierkegaard dá aos seus pseudónimos o papel de terapeuta, para que também ele se possa assumir como um dos pacientes. Do indivíduo é esperado que se observe e analise, através de um exercício de autorreflexão ética, com recurso à introspeção – um dos principais mecanismos de ação da psicologia de Kierkegaard, em conjunto com a observação dos outros e a elaboração de teorias, segundo Kresten Nordentoft. Por esta mesma razão, a angústia é essencial à realização da ‘cura espiritual’, pois apenas aquele que a experimentou encontra eventualmente o descanso – o sofrimento faz parte da terapêutica do espírito, e o doente que não possui consciência do seu mal encontra-se mais próximo da morte espiritual que é o desespero.

Em *Solyaris*, Kris é simultaneamente o psicólogo enviado em auxílio dos tripulantes, e aquele que necessita de ajuda. Do mesmo modo, em *The Sickness Unto Death*, Anti-Climacus desenvolve uma psicologia que aplica também a si mesmo. A primeira coisa a fazer é identificar o tipo de doença da qual sofre o indivíduo, e, a partir desse ponto, a cura só pode ser administrada pelo próprio. A consciência do desespero e da permanência em pecado, na qual o sujeito se encontra, é o primeiro passo para a transformação, tal como para a psicologia é fundamental o reconhecimento. Compreender-se a si mesmo constitui um mecanismo de autoajuda para o indivíduo, que distingue as várias formas de desespero e procede ao autodiagnóstico. O autor não faz julgamento crítico a estas formas de desespero, pelo contrário, inclui-se como um dos que partilham uma característica universal, tal como explica Kresten Nordentoft:

“No sentido mais estrito, a psicologia de Kierkegaard pertence ao que ele chama elemento negativo da maiêutica. Consiste no analisar, desmascarar, quebrar, e criticar, e o que se adequa à mensagem religiosa, também se adequa à psicologia:

⁷⁶ Nordentoft, 1978, p. 13.

‘intrromete-se à procura no interior do homem... precipita-se sobre ele, tentando-o, de forma a mostrar-lhe a dualidade que existe na sua mente’”⁷⁷

A sua abordagem psicológica é, de forma semelhante aos restantes âmbitos da sua obra, parte de uma filosofia no sentido negativo. Também Tarkovsky concentra no indivíduo toda a responsabilidade, afirmando que “a vida gira em torno desta definição: mudar-se a si mesmo” (TI, 167), partilhando a conceção de Kierkegaard sobre o constante processo em se tornar do indivíduo, através de uma existência em incerteza e contradição⁷⁸. Também a consciência representada pelo planeta-oceano produz memórias, objeto de confusão entre o passado e o presente, entre o finito e infinito, assente na contradição entre o que existe e o que existe apenas no plano superior da consciência humana.

Retomando a citação com que iniciámos a análise de *Solyaris*, na qual Tarkovsky afirma que a narrativa se passa na consciência de Kris (TI, 167), e não necessariamente na objetividade, notamos que todos os aspetos do filme podem ser reinterpretados através de um filtro de subjetividade que é dominante. Tal como Constantin Constantius refere em *A Repetição*, “o ganho de sentido passa sempre pela substituição de uma imagem por uma outra imagem, ou seja, pela eficácia da transposição metafórica” (R, 16). É num ambiente metafórico e simbólico, ou como Tarkovsky lhe preferiria chamar, naturalista, que a narrativa da subjetividade de Kris se desdobra, sendo que a ação por si desencadeada mais não é do que a sua investida em prol de se afirmar a si mesmo enquanto ‘eu’. Este processo realiza-se através do sofrimento - tal como Sócrates refere no *Crito* (e Haufniensis referiu em *The Concept of Anxiety*), é necessário permitir que o médico nos corte e queime para que possamos ser curados, e, do mesmo modo, a cura do espírito exige a angústia individual. No filme, podemos ver de que modo é abordada a ‘cura espiritual’ do Homem, que se encontra em desespero, e reencontra a sua humanidade num espaço que é alheio à realidade objetiva.

É de destacar a solidão de que parecem padecer os personagens na estação espacial, que, apesar de viverem juntos, levam as suas vidas na intimidade da sua consciência – no âmbito do filme, um espaço entre quatro paredes. Quando Kris chega à estação, Snout não deixa que este se aperceba do ‘visitante’ que esconde no seu quarto. Sartorius faz de conta que não ouve o psicólogo que o interpela, e, depois, impede

⁷⁷ Idem, p. 362.

⁷⁸ Idem, p. 94.

a fuga de um ‘visitante’ do seu laboratório, envergonhando-se da sua presença. Também Kris tenta abandonar Hari no quarto, mas, tal como este diz a Snout, a porta é apenas “uma miragem” [*Solyaris*, 1:43:07]. Cada um deles luta com as suas alucinações por si mesmo, como se não existisse, de facto, um espaço físico partilhado, mas apenas consciências individuais reprimidas. O único momento no qual estes mundos são sobrepostos é, talvez, quando Hari intervém no diálogo entre os três na biblioteca, indo em defesa da coragem de Kris em expressar a sua humanidade, num contexto que considera “desumano”. É também esta figura alucinatória que lhes diz que os ‘visitantes’ fazem parte deles mesmos, em consciência [*Solyaris*, 1:57:30]. Quanto a Kris, afirma: “Talvez apenas precise de mim como uma defesa contra ele mesmo” [*Solyaris*, 1:57:30], dando uma pista sobre como a psicologia do protagonista está em transposição da sua mente para a entidade externa que é Hari. Na estação desenvolve-se uma experiência psicológica que, apesar de parecer controlada externamente pelo oceano, como num jogo doentio, se desenvolve simplesmente na consciência humana, através da expressão da subjetividade de cada indivíduo que sofre daquela a que Anti-Climacus chamou ‘doença para a morte’ (SUD, 17).

3. Alienação

Tarkovsky introduz, em *Solyaris*, personagens de um universo fictício que se aproxima, em muitos aspetos, ao mundo que lhe foi contemporâneo, e no qual as transformações científicas e tecnológicas tiveram um papel fundamental na evolução da consciência humana. O cineasta considera estes desenvolvimentos como responsáveis por uma falha espiritual, que se manifesta através do individualismo e materialismo, encaminhando o sujeito para a alienação. No filme, são postos em confronto a natureza humana e os avanços científicos, tal como é apontado por Nariman Skakov: “Tarkovsky contrapõe um sofisticado e tecnológico mundo de equipamento (acomodando um Berton alienado e recumbente) com a natureza (acomodando um Kris ativo e interativo, que lava as suas mãos no lago)”⁷⁹. Tarkovsky considera a alienação como “uma fonte de confusão espiritual”⁸⁰, sendo esta predisposição do Homem moderno desde logo explorada no início do filme, quando Berton se encaminha para outra cidade, após ter visitado Kris. A película passa a preto e branco e o espectador é chamado a mergulhar na essência artificial

⁷⁹ Skakov, 2012, p. 82.

⁸⁰ Ibidem.

da estrada, num plano fixo que mostra carros e luzes, um ambiente caótico e confuso que contrasta com os planos seguintes, de volta à casa do pai de Kris, onde reina a calma e a natureza.

A alienação do indivíduo em relação ao seu próprio ‘eu’ pode também ser analisada em conjunto com a oposição que Kierkegaard faz entre o conhecimento e a subjetividade. Kierkegaard rejeita o racionalismo, que relega o indivíduo ao coletivo, defendendo a singularidade do espírito humano e a forma como este ultrapassa a alienação através do processo de se tornar ele mesmo. O filósofo critica a transformação do sujeito em apenas mais uma parte da massa social homogênea, que busca o prazer momentâneo e a satisfação material – ambos produtos de uma ‘ilusão’ fruto da carência de valores espirituais:

“Existe o prazer com o seu poder de sedução, a multiplicidade com as suas desconcertantes distrações, o momento com a sua apaixonante importância e a pretensiosa laboriosidade do negócio e a despreocupada perda de tempo da leveza de espírito e o sombrio cismar da mente que pesa – tudo isto nos afastará de nós próprios e para si com o objetivo de nos iludir” (PC, 157)

A valorização da subjetividade significa o encontro com o espírito de cada indivíduo em direção ao ‘absoluto’, por oposição ao seguimento acéfalo do pensamento da maioria e das normas sociais, que encaminham o indivíduo para o ‘finito’. A fé no contacto individual com Deus é o auge da luta contra esta alienação existencial. Tal como Anti-Climacus refere em *Practice in Christianity*, apenas Deus pode verdadeiramente chamar uma pessoa, e fá-lo ao garantir que, ao arrepender-se, esta volta a si mesma (PC, 157). Em *Two Ages*, Kierkegaard revela a sua hostilidade em relação à ‘era presente’, que em grande parte se deve à abstração e indolência provocadas pela opinião pública, afirmando que “aquele que se encontra com outros na contemporaneidade, no momento atual e na situação atual, mas que não tem opinião por si mesmo, adota a mesma posição da maioria, ou, caso seja mais argumentativo, da minoria” (TA, 91). A ausência de espírito crítico e de ação por parte daqueles que vivem na ‘era presente’, fá-los seguidores de paradigmas morais que não são fruto da sua subjetividade, mas de normas sociais objetivas. Tal como aponta Adi Shmüeli, em *Kierkegaard and Counsciousness*, “o homem alienado adapta-se a si mesmo às normas, quer sejam sociais ou religiosas, não

porque se apercebe do seu valor, mas meramente por hábito”⁸¹. O materialismo impede o Homem de se virar para Deus e a ausência de espírito leva o Homem ao desespero.

O personagem Kris vem devolver a humanidade à estação espacial, combatendo o estado de alienação ao qual os seus tripulantes já se habituaram. A sua luta interior, espelhada no confronto com Hari, é diferente daquela que vemos os outros personagens travarem. Enquanto que estes se escondem e ocultam os monstros que o seu íntimo produz, Kris tenta (após uma primeira tentativa de ver-se livre dela) aceitá-la como um ser objetivo. Apesar de a consciência existir na sua forma objetiva, o facto de ele reconhecer a existência a Hari é o que a torna real subjetivamente, sendo que presenciamos, no filme, uma espécie de inversão ontológica. Quando é questionado sobre o porquê de terem sido submetidos à específica forma de tortura que o Oceano lhes impôs, o cibernista Snout responde: “Penso que é por termos perdido o nosso sentido do cósmico” [*Solyaris*, 2:29:52]. Por outras palavras, os tripulantes da estação espacial encontravam-se em ‘desespero’, tendo perdido a sua capacidade de considerar o ‘absoluto’, característica da “ausência de possibilidade” (SUD, 37) de que fala Anti-Climacus em *The Sickness Unto Death*. Também no âmbito deste universo fictício reside a esperança da entrega à fé por parte do Homem – os habitantes da estação são chamados de ‘crentes’, por acreditarem que o Oceano consiste numa “substância pensante” [*Solyaris*, 30:26], e, no final do filme, Kris descreve a experiência por que passou como um ‘milagre’ [*Solyaris*, 2:33:12], que consistiu, nem mais nem menos, do que no ultrapassar do desespero em que se encontrava.

4. Dever Moral

Tarkovsky afirmou que *Solyaris* “lida com a relação entre a moralidade e o conhecimento” (TI, 17), uma temática comum a grande parte dos seus filmes, que constituem “a extrema manifestação de lealdade a um dever moral, a luta por ele, a fé nele – mesmo ao ponto de despoletar uma crise de personalidade” (TI, 33). Estes valores são geralmente revelados a partir de personagens que se encontram numa posição de inferioridade, mas que ainda assim comportam em si o “desejo de expressar a luta e a grandeza do espírito humano” (TI, 33). O cineasta compara os personagens de Ivan, Andrei Rublev e Kris, afirmando que “todos eles não abandonam a sua crença.

⁸¹ Shmüeli, 2015, p. 89.

Permanecem fiéis a si mesmos. Preservam a sua individualidade independentemente do que há de vir” (TI, 42). A relevância do dever moral nos filmes de Tarkovsky tem que ver com a superação da materialidade pelo espírito subjetivo, sendo que a transformação pela qual os seus personagens passam é realizada na interioridade, através da manutenção de valores e crenças. Para o mesmo, a ética impõe-se sobre o conhecimento, por se tratar de um conceito fundamentalmente humano e fruto do consciente individual.

O contraste entre o conhecimento e a ética é estabelecido, em *Solyaris*, através do confronto entre os personagens. Berton é talvez o mais ávido apologista da moral, que entra em confronto com Kris no início da película. Antes de ir para a estação espacial, o protagonista encontra-se com Berton, revelando incredulidade em relação ao seu testemunho, que considera um “devaneio irresponsável” [*Solyaris*, 27:31]. Diz não se tratar de um poeta, e como tal, não lhe interessarem as “razões do coração”, mas apenas a verdade. Berton, por sua vez, chama-o de “contabilista”, devido à sua personalidade pragmática e racionalista. Tal como o *Professor*, no filme *Stalker*, Kris está disposto a aconselhar o bombardeamento de Solaris, caso as conclusões do seu estudo assim o ditem. Vemos como, em Tarkovsky, as personagens mais próximas à ciência se distinguem pela sua tendência para a destruição, procurando o “conhecimento a qualquer custo” [*Solyaris*, 27:58], como acusa Berton. Porém, o protagonista adquire uma perspectiva mais humanizada durante a sua permanência na estação, e entra em confronto com Sartorius, que, por sua vez, mantém um espírito racional e empirista face à presença dos ‘visitantes’. Este refere que “a natureza criou o Homem para que possa ganhar conhecimento” [*Solyaris*, 1:55:56], afirmação que está em conflito direto com aquela que foi proferida previamente por Berton: “o conhecimento apenas é válido quando existe uma sólida fundação moral” [*Solyaris*, 28:12].

Kierkegaard critica, de forma semelhante a Tarkovsky, a elevação da ciência em relação à subjetividade, defendendo, em *Works of Love*, que o “conhecimento é a infinita arte da equivocação” (WL, 218), sendo que nele “não existe decisão” (WL, p. 218). A verdadeira decisão está presente no ‘salto’ para a fé, e na relação do Homem com a sua interioridade, tal como Johannes Climacus afirma, em *Concluding Unscientific Postscript*: “a ciência e o conhecimento querem ensinar que o caminho é tornar-se objetivo, enquanto que a Cristandade ensina que o caminho é tornar-se subjetivo, isto é, tornar-se verdadeiramente num sujeito” (CUP, 131). Para Skakov, Hari constitui a “personificação

final do conflito entre epistemologia e ética”⁸², pois a sua natureza representa um paradoxo entre aquilo que é enquanto existência no âmbito do conhecimento científico e a sua autenticidade enquanto ser humano. Kris cria uma ligação emocional com o Oceano, enquanto que os outros se sentem por ele ameaçados, e é por isso que Snout lhe diz que está pronto para voltar à Terra. Por breves momentos, Kris e Hari elevam-se no ar, em gravidade zero, em frente aos quadros de Brueghel, que representam a arte e a recordação: “a conclusão parece ser que apenas a arte, e por extensão a imaginação, ou mesmo a alucinação, são capazes de resolver o conflito entre a presente realidade de *Solaris* e a distante memória da Terra”⁸³, explica Skakov. A fé e a arte são postas num mesmo patamar espiritual na obra do cineasta, que concebe ambas como pontes da interação do ser humano com o divino. A fé de Kris constitui um papel relevante na sua constituição moral como ser humano, sendo que este acredita que Gribaryan se suicidou pela ausência da mesma: “Ele não viu qualquer saída. A sua fé foi destruída. Pensava que tudo isto só acontecia com ele” [*Solyaris*, 1:55:33]. Kris refere-se à fé como essencial à sobrevivência, e ao desespero como elemento universalizante de toda a espécie humana, tal como é feito por Anti-Climacus em *The Sickness Unto Death* (SUD, 22). Skakov considera que Kris oferece um “longo monólogo ‘edificante’”⁸⁴, numa das cenas finais, à medida que a tela é inundada pelo Oceano de *Solaris*. Este adjetivo, que é coincidente com aquele que Kierkegaard atribui aos seus discursos, pressupõe o seu conteúdo como promotor da espiritualidade, não só em relação a Snout, que o escuta, mas a todos os espetadores, que se encontram absorvidos pelas imagens.

No momento em que a câmara se detém na planta que germina do solo terrestre que Kris trouxe para a estação espacial, encontramos um sinal de vida que nos remete para a Terra e para o intrinsecamente humano – para a capacidade de, mesmo no ambiente mais hostil e estranho, o Homem continuar a ser fruto de esperança e fé. A dissolução do contraste entre aquilo que é a consciência individual e o mundo material está explícita nas cenas finais, que seguem um Kris que volta a casa do pai e observa a natureza em volta, em total metamorfose devido à mudança de estação. A ambiguidade entre realidade e imaginação volta a estabelecer-se no espírito do protagonista, que observa a casa através de uma lente completamente subjetiva, e as noções de interior e exterior misturam-se, ao

⁸² Idem, p. 92.

⁸³ Idem, p. 94.

⁸⁴ Idem, p. 95.

contemplar pela janela a sala onde chove torrencialmente sobre o seu pai, ou sobre mais uma das suas alucinações, algures numa das ilhas do consciente de *Solaris*.

***Zerkalo* (1975)**

A natureza constitui um importante elo de ligação entre os filmes de Tarkovsky e a filosofia espiritual de Kierkegaard⁸⁵. O quarto filme do cineasta, e o mais autobiográfico de toda a obra, *Zerkalo*, apresenta a natureza como um protótipo da subjetividade humana. Para além de servir de exemplo ao ser humano, a natureza revela segredos do divino que são inacessíveis ao intelecto, simbolizando aquilo que pode ser sentido ao invés de pensado, e levanta inúmeras questões sobre a relevância do tempo no seio da mesma. Também em Kierkegaard o tempo constitui um aspeto fulcral na relação do indivíduo com o Deus, sendo que a recordação e a esperança se assumem como pontes para o passado e o futuro. Utilizados cinematograficamente em pares, os quatro elementos (água, fogo, ar e terra) compõem um imaginário que pode ilustrar exercícios dialéticos na obra do filósofo. A natureza fragmentária de ambas as obras é outro aspeto a considerar, tanto a nível estrutural como de conteúdo.

1. O Exemplo da Natureza

Existem três espaços que, segundo Robert Bird, dominam todos os filmes de Tarkovsky, sendo estes “a natureza, o lar e o altar ou catedral”⁸⁶. A presença dos elementos naturais representa uma força externa que se sobrepõe à intimidade e à adoração associadas aos elementos arquitetónicos, e que se apresenta em conformidade com o estado subjetivo dos protagonistas, criando um habitat imaginário da sua existência espiritual, e submetendo cada espetador a uma mesma experiência de contacto. Existe, por parte do cineasta, uma diferença de tratamento em relação ao lar e à catedral, sujeitos à ruína através de desastres e intempéries, e à natureza, que prevalece sempre, renascendo por entre os despojos do que um dia foram construções humanas. Na primeira cena de *Zerkalo*, Maria, que espera ansiosamente pelo retorno do marido, trava conhecimento com um viajante, que vem em direção a sua casa. Ao cair no chão, este contempla as plantas em seu redor:

⁸⁵ A natureza constitui um aspeto bastante negligenciado no estudo da obra do filósofo dinamarquês, que é mais comumente considerado na sua vertente urbana, existencialista e melancólica.

⁸⁶ Bird, 2008, p. 52.

“nunca lhe pareceu que as plantas também sentem, pensam, raciocinam até? [...] Estão calmas. Livres da correria, da azáfama. E também das banalidades. Tudo isso só a nós respeita. Porque não acreditamos na natureza que existe em nós. Sempre desconfiados, agitados. Sempre sem tempo para parar e pensar” [Zerkalo, 9:00]

O monólogo converge no mesmo sentido do discurso *The Lily of the Field and the Bird of the Air*, na qual Kierkegaard aconselha o indivíduo tomado pela angústia a observar o lírio e o pássaro, retirando deles o exemplo de humildade e calma perante as adversidades. Ao observar estes seres⁸⁷, o indivíduo descobriria que não foi abandonado, mas que Deus providencia para ele, independentemente de tudo. Esta aprendizagem não pode surgir do contacto entre seres humanos, mas apenas da relação do indivíduo com a natureza que o envolve, da sua contemplação e reconhecimento:

“se aqueles que sofrem prestarem atenção aos lírios e aos pássaros, e se esquecerem de si mesmos ao pensar neles e nas suas vidas. Esquecendo-se de si mesmos ao considerar estas criaturas, eles aprendem algo sobre si mesmos sem que disso se apercebam” (SW, 88)⁸⁸

A situação de Maria no filme é semelhante àquela que é construída como hipótese por Kierkegaard, descrevendo um lírio que pensasse de forma análoga à do ser humano (SW, 94). Apesar de ser a fonte de inspiração para o pároco local, que, no sermão de domingo lembrava os lírios do caminho, que dispensam a intervenção humana, e que prosperam, o lírio que foi visitado por um pequeno pássaro viu-se subitamente assaltado pela angústia, por não saber se o pássaro iria voltar ou não no dia seguinte. Vendo-se impedido de movimentar-se de forma semelhante, voando para prados de flores ainda mais majestosas, decidiu empreender uma viagem com a ajuda do pássaro. Mas esta não resolveu, no entanto, a sua angústia, pelo contrário, tornou-o ainda mais inseguro, por se reconhecer uma insignificante planta que, por mais tentativas que faça, não poderá mudar. Também Maria aguarda o dia de amanhã, inquietando-se com o tempo presente, aguardando por algo que não é mais do que uma esperança por si alimentada. Esta disposição contrasta com a do viajante, despertando nela o desejo, tal como “o pequeno pássaro é o poeta, o sedutor, ou o que é poético e sedutor em alguém” (SW, 97). O

⁸⁷ O discurso salienta as qualidades do silêncio, obediência e alegria como aquelas que nos são permitidas aprender a partir da observação destes elementos da natureza.

⁸⁸ Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 10, Copenhaga: Gad, 2004.

espectador espera com Maria – tal como na contemplação da natureza, aprendemos que a paciência, a humildade e a espera são componentes da alegria de quem tem fé no absoluto, em contraste com o indivíduo ansioso, que ambiciona tornar-se o responsável por tudo o que lhe acontece.

Kierkegaard defende que a angústia humana provém da comparação com outros seres humanos ou com o Deus, levando a que o indivíduo deseje ser algo que não é. Os exemplos da natureza que apresenta ilustram a capacidade do homem em reconhecer o poder de Deus, do destino, e a diminuta importância das ações humanas face a essa força avassaladora. No entanto, retrata Deus como uma entidade que providencia tudo aquilo que as suas criações possam necessitar. O indivíduo não é o responsável por si próprio, pela sua criação e permanência, mas em última instância depende de Deus, e é nesta dependência que encontra a liberdade - no reconhecimento dos fatores aleatórios que podem intervir na sua vida, no deixar que cada dia comporte a sua respetiva angústia, sem que a ganância o possua ou se deixe encarcerar pelo medo, ele vive como o lírio e o pássaro, em harmonia com o mundo e consigo mesmo. Ao procurar a suprema segurança, o ser humano esquece-se de que a sua vida lhe foi entregue e que o seu cessar não é dependente de si mesmo ou das suas ações, tal como afirma Kierkegaard: “talvez não nos apercebamos antes que seja tarde de que vivemos atrás das nossas defesas como que numa prisão” (SW, 107). Esperar Deus é entregar o peso da vida à natureza que lhe deu origem, com a humildade de se esquecer de si mesmo e das suas inquietações no futuro.

No final do diálogo entre os dois personagens da primeira cena de *Zerkalo*, o que faz o viajante olhar para trás, enquanto avança pelo mesmo caminho de onde veio, é a força da natureza que se manifesta através do vento nas ervas (ST, 111). Os dois personagens trocam olhares que estabelecem uma relação entre eles, mas estes são resultado de um encontro furtivo. Maria reconhece no viajante uma liberdade que não tem, por esta estar dependente da sua angústia, da sua espera, insegurança perante o que o futuro reserva, tal como no caso hipotético que Kierkegaard apresenta em relação ao lírio. Ela não é livre, a volta do marido é incerta, e, por isso, a passagem do tempo é insuportável.

2. O Tempo

Tarkovsky procura a ‘verdade’ da imagem cinematográfica, preferindo mostrar a passagem do tempo à construção do mesmo através de artifícios técnicos como a edição⁸⁹. Este repousar no conteúdo da própria natureza é um dos fatores que o afasta de outros cineastas e o aproxima do pensamento kierkegaardiano nos escritos espirituais. Kierkegaard refere o papel do tempo na observação da natureza, caracterizando a mesma como uma “distração divina” (SW, 115), que, em vez de distrair da passagem do tempo, como é o caso da arte em geral e de outros meios de entretenimento humanos, entrega o indivíduo ao tempo presente, sem impaciência ou exagero. A crítica de Tarkovsky à utilização da montagem e de meios artificiais para a cópia da natureza, ecoa também nas palavras de Kierkegaard, quando este afirma que “quando [os homens] aprenderam como criar uma lupa artificialmente, o que produziram revelou que até mesmo os mais finos produtos da mão humana eram brutos e imperfeitos” (SW, 91). Ele defende que a criação humana não se pode comparar à criação de Deus, que é infinitamente detalhada e livre de defeitos. Esta confiança na natureza como meio de transmissão da vida no seu esplendor e clarividência máximos define também a obra de Tarkovsky, que imprime os estados de disposição humana em estados da natureza nos seus filmes, como forma de criar momentos de ‘verdade’, ainda que no ambiente artificial do cinema.

A passagem do tempo é um elemento fundamental, sendo que o cineasta se identifica como naturalista, no sentido de procurar transmitir a ‘verdade’ da vida através do cinema: “queria demonstrar como o cinema é capaz de observar a vida, sem interferir, de forma grosseira ou óbvia, com a sua continuidade” (ST, 194). Juntar duas porções do tempo gravado através da montagem numa única narrativa é incompatível com a sua conceção de cinema, que defende que o ‘ritmo’ do filme não pode ser oferecido pela edição, mas tem de decorrer da imagem-tempo capturada. E como sabemos que o tempo está, de facto, presente num plano?

“pode sentir-se algo significativo, verdadeiro, que vai para além dos eventos no ecrã; quando nos apercebemos, bastante conscientemente, que o que se vê no

⁸⁹ Tarkovsky não estabelece a narrativa através da edição. Robert Bird aponta que este o faz apenas uma vez, em *Nostalghia*, com a passagem que marca a deslocação a partir da Toscana para Roma (Bird, 2008, p. 54). Oferecendo a conceção de temporalidade apenas no âmbito da imagem em movimento, o cineasta faz com que o espetador observe o filme sempre no ‘agora’.

frame não está limitado à sua existência imagética, mas aponta para algo que se prolonga para lá do *frame* em direção ao infinito, à vida” (ST, 117)

A paixão de Tarkovsky pelo ‘*long-shot*’ advém da intenção em mostrar o tempo na sua integridade, refletindo não somente o acontecimento momentâneo na tela, mas a sua completude, a sua repetição infinita desde a realização do filme, à última projeção que dele seja feita. Paul Schrader afirma, em *Transcendental Style in Film*, que “o longo plano de Tarkovsky é mais do que longo. É meditativo”⁹⁰, salientando que a natureza deste tipo de plano se destaca pelo “estar lá”, em contraste com o “chegar lá” que caracteriza a edição de planos curtos numa narrativa estruturada. Tal como a vida, a imagem cinematográfica, exposta em fragmentos temporais na obra do cineasta, traduz-se em realidade a partir da interpretação que é feita por cada espectador que a experiencia. A imagem real “vive no tempo, se o tempo viver nela” (ST, 118). O cinema constitui em si um meio de transmissão infinito da ação – uma porta para o mundo material através da não materialidade, ou, podemos ainda dizer, um espelho do objetivo, que comporta a dimensão subjetiva: “A imagem está associada ao concreto e ao material, no entanto, alcança, através de caminhos misteriosos, regiões para lá do espírito – talvez seja isso que Pushkin quis dizer quando afirmou que ‘a poesia tem de ser um pouco estúpida’” (ST, 116), afirmou o realizador em *Sculpting in Time*.

Esta tensão entre o temporal e o eterno é o que aproxima as concepções de tempo de Tarkovsky e Kierkegaard. Quando Vigilius Haufniensis descreve o ser humano como “uma síntese entre o temporal e o eterno” (CA, 104)⁹¹, questiona-se sobre o significado da temporalidade e a sua divisão entre passado, presente e futuro, afirmando que esta separação existe somente em comparação com o ‘eterno’. Introduzindo o conceito de ‘instante’ (‘*Øieblikket*’), revela que este consiste num processo de associação ao eterno, e não numa unidade localizada no tempo, e correspondendo por isso ao presente, “um suceder que nunca sai do sítio” (CA, 105). O tempo consiste numa sucessão infinita de instantes não situados, pois “significa o presente como algo que não tem passado ou futuro” (CA, 106), e que apenas toma sentido através da relação entre o temporal e o eterno. Vigilius Haufniensis explica o instante como um “piscar de olhos” (CA, 106), significação que deriva da própria etimologia da palavra ‘*Øieblikket*’ (‘*Øie*’ significa

⁹⁰ Schrader, 2018, p. 8.

⁹¹ Referência à síntese no ser humano prévia à publicação de *The Sickness Unto Death*.

olho, e ‘*blikket*’ o relance sobre algo). Breve e fugaz, o instante é igualmente portador do eterno na sua incomensurabilidade. A expressão pode ser encontrada originalmente no Novo Testamento: “Num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta, pois ela há-de soar, os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados” (Paulo 15: 52). O instante é um elemento objetivamente invisível - em latim ‘*momentum*’, que vem do ‘*movere*’ (mover), e que expressa primordialmente algo que se dissipa, e, tal como defende Haufniensis, “compreendido desta forma, o instante não é propriamente um átomo do tempo, mas um átomo da eternidade” (CA, 108).

Ao afirmar que a captura do tempo pela objetiva torna possível alcançar regiões para lá do espírito e em direção ao infinito, o cineasta aproxima-se da tese defendida por Haufniensis, quando este afirma que “o instante é a ambiguidade na qual o tempo e a eternidade se tocam mutuamente” (CA, 108). Sendo o Homem a síntese entre a temporalidade e o eterno, o autor afirma que a categoria do instante lhe pertence em exclusividade: “A natureza não repousa no instante [...] a segurança da natureza advém do facto de que para esta o tempo não tem qualquer importância” (CA, 108). Tal como já analisámos no capítulo anterior, a natureza é o objeto de repouso no qual o tempo não marca a sua passagem ou relevância, podendo “ensinar” o ser humano, situado na interseção entre o temporal e o eterno. Kierkegaard salienta a relevância do “hoje”, no discurso *The Lily of the Field and the Bird of the Air*, que consiste, para o crente, no dia que nunca cessa, e no qual ele se torna eternamente presente para si próprio (SW, 223)⁹². Uma vez mais, a natureza é o exemplo para o Homem: “O pássaro e o lírio vivem apenas por um dia, mas até um pequeno dia é, ainda assim, alegria, porque eles *são hoje* verdadeiramente e são *presentes* em *si mesmos*” (SW, 223). Vemos como a temática da natureza se funde com a do tempo numa reflexão do espírito humano, e como Tarkovsky aplicou este pensamento na realização dos seus filmes, que privilegiam a natureza acima do diálogo ou interação humanos. Através da expressão “*sculpting in time*” proporcionou uma nova forma de pensar o cinema que releva o tempo como matéria prima essencial, preciosa, por em si concentrar a passagem para a espiritualidade, na sua confrontação com o eterno.

⁹² Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 11, Copenhaga: Gad, 2006.

3. Espelho e Repetição

A ação de *Zerkalo* (*O Espelho* em português) desenvolve-se a partir das memórias de um poeta às portas da morte⁹³. A narrativa do filme não é linear, nem segue um fio cronológico, ou mesmo lógico, sendo que, em certos momentos, os atores interpretam diferentes personagens simultaneamente. A recordação é vista como um elemento ambíguo, no qual se incluem factos mais ou menos relevantes, e mais ou menos intensificados pela subjetividade do indivíduo. A vida do poeta é alternada com cenas que dizem respeito à memória coletiva russa ao longo de tumultuosos eventos que tomaram lugar no século XX. O sonho é um componente que faz parte da recordação num filme que conjuga organicamente os vários elos que compõe a consciência humana, sem que se revele necessário traçar um limite rígido entre fantasia e realidade. Este conjunto de imagens que se agrega ao longo do filme constitui para Tarkovsky um exemplo da materialização da consciência na obra de arte: “O significado de uma imagem artística é necessariamente inesperado, sendo um espelho do modo como o indivíduo vê o mundo e à luz das suas próprias idiossincrasias” (ST, 169). O conceito de espelho, que dá título ao filme, é fundamental, visto que este se trata, em grande parte, de um filme autobiográfico.

“*Zerkalo* não é um título aleatório. O narrador vê a sua esposa como uma continuação da sua mãe, porque as esposas assemelham-se às mães, e porque os erros repetem-se. A repetição é uma lei, a experiência não se transmite, todos têm de a viver” (TI, 44)

A repetição é para Tarkovsky a base da experiência humana, pois o que qualifica o ser humano como indivíduo é algo que não pode ser transmitido de geração para geração. Pelo contrário, cada geração ultrapassa desafios semelhantes e comete os mesmos erros que outros cometeram no passado. Também Johannes *de silentio* partilha desta posição, afirmando em *Temor e Tremor* que “por muito que uma geração aprenda com outra, nenhuma geração aprende o que é especificamente humano com a anterior. Neste aspeto, cada geração começa de forma primitiva, a sua tarefa não é diferente da realizada pela geração anterior” (TT, 187). ‘Repetição’ é um conceito-chave em Kierkegaard, expresso através do pseudónimo Constantin Constantius. Em *A Repetição* o autor contrapõe a ‘repetição’ à ‘recordação’, apoiando-se no conceito de ‘instante’. Este último é despoletado pela operação que propicia o “súbito momento de uma emergência

⁹³ Personagem que foi inspirada pelo próprio pai de Tarkovsky.

do sentido” (R, 14), e que corresponde à repetição. Esta surge como um facto essencial da vida e passo em frente para a salvação espiritual do sujeito, apoiada na “ditosa certeza do instante” (R, 32). A repetição agrega em si o presente e o futuro, que constituem, também, o passado (CA, 109), “porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo” (R, 51). Esta oferece ao indivíduo um prazer diverso do amor à recordação, que Kierkegaard associa ao esteta: “A repetição é um vestuário inalterável que assenta firme e delicadamente, não aperta nem flutua” (R, 32), por não viver da esperança no futuro, nem da impalpável recordação do passado. Consiste, sim, no compromisso do indivíduo para com o ‘instante’ e na aceitação do que a si chega por força da permanência.

Para Tarkovsky, a execução de *Zerkalo* não constitui meramente um exercício autobiográfico, mas uma tentativa de executar um movimento que possa ser objeto de revelação para qualquer um dos seus espectadores, despertando o que neles há de intrinsecamente humano. Assim, o cineasta apresenta o objeto artístico como o ‘instante’ que oferece a oportunidade para a ‘repetição’. Este último conceito aproxima-se da analogia que compõe o cinema, que utiliza a imagem como meio de expressão. Aprender a partir da observação, da permanência num mesmo contexto até que dele brote o sentido, constitui a lei repetição – que sem dúvida se aplica ao cinema de Tarkovsky – *Zerkalo* é um bom protótipo disso mesmo, devido à sua natureza contemplativa e metafórica, que utiliza os elementos da natureza e da vida quotidiana como mensageiros silenciosos de uma verdade que pertence a cada indivíduo intimamente, por oposição a um exercício de imposição. Enquanto que, para Kierkegaard, a imagem constitui, segundo George Pattison, um meio “essencialmente impaciente, tentando carregar um único momento com um significado inequívoco e absoluto”⁹⁴, Tarkovsky utiliza a imagem como um meio de abertura. Aquilo que é retratado em *Zerkalo* é uma imagem que ressoa em qualquer espírito, não de uma forma determinada, mas inesperada e fundamental, que se aproxima de uma experiência coletiva apenas na medida em que não força uma visão singular.

4. Memória e Fragmentação

O filme é marcado pela sua natureza fragmentária, sendo que o próprio cineasta admitiu a dificuldade em chegar a uma estrutura que fizesse sentido no processo de edição

⁹⁴ Pattison, 1992, p. 163.

(ST, 116). No final de contas, a própria vida assume as rédeas do que se materializa e cria sentido universal: “a imagem não poderia senão representar, está na sua própria natureza” (ST, 117). No âmbito de *Zerkalo*, a fragmentação constitui uma espécie de naufrágio da memória, que vem ter à costa de forma aleatória, como peças de um puzzle que o ser humano conhece de cor, não na sua ordem, mas na conceção global e imaginativa do que as peças significam. A fragmentação é também um aspeto relevante da filosofia de Kierkegaard, que se reflete na sua pseudonímia, sendo que através dela ele se multiplica em vários autores, cada um com sua perspetiva e experiência. A fragmentação do sujeito em outros, ou em várias vertentes de si mesmo, mostra que as vivências não constituem uma realidade homogénea, passível de ser partilhada por toda a humanidade, mas que estão sujeitas a uma cisão infinita. A fragmentação do ‘eu’ está presente, em *The Sickness Unto Death*, na forma de desespero, quando o Homem é incapaz de reconhecer esta doença para o espírito e se debate consigo mesmo. A divisão da obra de Kierkegaard em fragmentos está ainda expressa em alguns dos títulos das suas obras, como é o caso de *Ou-ou*, *Um Fragmento de Vida* e *Migalhas Filosóficas*, sendo que ambos pressupõe a natureza pontual e fragmentária do seu conteúdo, como se se tratassem de hipóteses colocadas em parêntesis, ou curtas reminiscências que se registam num bloco de notas, quando, na realidade, se tratam de obras extensas e complexas.

Tarkovsky e Kierkegaard partilham uma mesma visão sobre o que significa a recordação (*‘erindre’*), que o filósofo coloca em oposição à memória (*‘huske’*) no texto *In Vino Veritas* de *Stages of Life’s Way* (SLW, 9). A primeira consiste num verdadeiro reviver do momento que é recordado, enquanto que a segunda consiste nos factos objetivos gravados no nosso registo dos eventos do passado. A ausência de uma narrativa linear salienta a oposição entre ambos os conceitos, na medida em que não é tão relevante o elencar racional dos factos, como a subjetiva construção de um álbum fotográfico em movimento, que compila as imagens tal qual elas são vividas pela consciência subjetiva (o que resulta, naturalmente, em inúmeras incongruências históricas, cronológicas e de sentido). É este exercício que o filme almeja, e Tarkovsky relaciona-o com o efeito da recordação:

“Depois deste filme não recordo nada. A memória é um presente deste minuto, é o estado do segundo no qual eu falo, e não um olhar sobre o passado. Este passado que carrego aos ombros como necessário, mas que por vezes se torna numa bagagem demasiado pesada” (TI, p. 45)

O cineasta utiliza o conceito ‘memória’ de forma semelhante à que Kierkegaard utiliza ‘recordação’, não se tratando de um tornar ao passado, mas uma ação do presente. Aquilo que propõe para si mesmo é um esquecer do passado como facto, e assumir o presente em recordação, tal qual ela se reproduz no seu imaginário pessoal. Tarkovsky afirma que “a memória é um conceito espiritual” (ST, 57), uma transfiguração do ‘eu’ em outras experiências que não as da objetividade, num espaço que não pertence nem ao passado nem ao presente na sua significação mais literal.

***Stalker* (1979)**

Tarkovsky descreveu *Stalker* como a “história do último dos idealistas” (TI, 51). A película acompanha três personagens na sua imersão na ‘Zona’, geografia protegida da presença humana por razões de segurança e alvo de curiosidade por parte de investigadores e artistas, que querem comprovar o mito que constata que os mais profundos desejos humanos se veem ali realizados. *Stalker* é a única pessoa capaz de encaminhar os visitantes à ‘Zona’ e fá-lo com o intuito de “encontrar pessoas que acreditem, num mundo que já não acredita em nada” (TI, 56). Esta espécie de profeta da vida espiritual é alvo de grande desconfiança por parte daqueles que não reconhecem que a sua confiança incalculável nesse lugar o torna naquilo a que Kierkegaard chama o ‘cavaleiro da fé’. Tarkovsky afirmou que este filme é uma tragédia, no sentido grego do termo, contendo momentos de desespero que são ultrapassados, e funcionando como “uma espécie de catarse” (TI, 60). O nosso objetivo consiste em analisar de que forma o conceito de desespero em *Stalker* se aproxima ou não das versões do desespero expostas por Anti-Climacus, bem como de que forma é que os conceitos de ‘fraqueza’ ou de ‘poeta’, centrais no filme, se aplicam também à filosofia que nos propusemos a abordar.

1. O ‘Cavaleiro da Fé’

Entre o som de um comboio que passa nas imediações, ouve-se a *La Marseillaise* nos primeiros momentos de *Stalker*. O hino francês revolucionário, que apela à força para enfrentar um novo dia, ao sacrifício em prol da pátria (ou, neste caso, do *outro*), expressa a natureza idealista do personagem principal, que se prepara para embrenhar uma vez mais na ‘Zona’, contra as tentativas frustradas da sua esposa em o impedir. A fé de *Stalker* impele-o a ignorar o apelo da sua família, por acreditar que a realização desta expedição é mais importante. Existe em *Stalker* um ímpeto religioso que se manifesta através da

‘Zona’, e que o faz adotar uma ética constituída no seio da relação íntima que estabeleceu com este lugar, e que apenas pode ser compreendida nesse contacto individual, rejeitando outras mundanas inclinações. Tarkovsky afirma que o personagem *Stalker* representa uma “espécie de cavaleiro que luta pelos valores espirituais” (TI, 168), tendo por base uma posição idealista que inevitavelmente o encaminha para o sofrimento da derrota. Esta descrição apresenta semelhanças em relação ao ‘cavaleiro da fé’ de Johannes *de silentio*, ilustrando a tendência do cineasta em desenvolver os seus filmes em torno de personagens de natureza semelhante às personagens bíblicas usadas como exemplo pelos pseudónimos de Kierkegaard. É importante, no entanto, desde já salientar que o conceito de ‘cavaleiro da fé’ em Kierkegaard é ainda mais profundo do que podemos encontrar na nossa comparação com *Stalker*. O primeiro é caracterizado pela sua ‘invisibilidade’ para os outros, e por ser completamente impossível identificar quais aqueles que entre os seres humanos se distinguem por ser ‘cavaleiros da fé’, sendo que esta caracterização reside apenas no mais íntimo da subjetividade.

O protagonista da quinta obra de Tarkovsky apresenta características próximas à figura de Abraão, tal como é retratada em *Temor e Tremor*, e sobre a qual Johannes *de silentio* estabelece as especificidades do ‘cavaleiro da fé’. Este “está unicamente entregue a si próprio, sente a dor de não se fazer entender pelos outros [...] é testemunha, nunca é mestre, aí reside a sua profunda humanidade, algo mais do que essa fútil participação no bem e no mal dos outros homens a que se presta honra sob o nome de simpatia, conquanto mais não seja porém do que vaidade” (TT, 140). Esta descrição oferecida pelo autor no capítulo *Problema II* aproxima-se da imagem construída em torno do *Stalker*, que, no início do filme, mais não é do que um guia para as duas outras personagens. Pretendendo encaminhá-las à sua salvação, não vê nessa busca qualquer compensação ou interesse que beneficie a si mesmo. Ao longo da narrativa assistimos ao seu desenvolvimento progressivo, tornando-se ponte para o entendimento da complexidade da fé e impossibilidade da mesma para os outros personagens. *Stalker* regressa desta viagem que lhe pareceu fútil e recheada de sofrimento, entregando-se ao desespero face à perda de espiritualidade pela humanidade – ele acredita que já nada pode salvar o Homem do materialismo. Após ter encaminhado a humanidade, declarou a falência dos valores humanos produzidos na intimidade do ser, na fé.

Tarkovsky opõe ‘liberdade política’ e ‘liberdade interior’, como pertencentes a níveis diversos da ética humana – a primeira desprovida de espiritualidade e realizada de

acordo com leis que estabelecem direitos, mas também deveres, que mais não servem do que para delimitar a liberdade humana a um padrão coletivo; enquanto a segunda nasce no seio do indivíduo, em prol do espírito e de valores estabelecidos para si mesmo, que vão necessariamente para além do que pode ser comunicável ou estabelecido através de tratados e convenções. A liberdade humana pressupõe, na sua aceção total, o absurdo, por este se encontrar incrustado no nível mais íntimo da consciência do indivíduo. Assim, vemos como esta liberdade pode incluir a ‘suspensão do ético’ a que Johannes *de silentio* faz menção no tocante ao ‘cavaleiro da fé’.

Analisemos a personagem denominada *Writer*, que, após se embrenhar num caminho que esperava levá-lo à espiritualidade, assume a sua incapacidade de continuar, por lhe ser impossível o ‘salto de fé’ que lhe ofereceria o alcançar dos seus desejos mais íntimos. A personagem não acredita em si mesmo, a sua perspetiva em relação à fé é sempre intelectualizada, assente numa fundação racional, que torna inseguros os seus ‘movimentos’ em prol da crença. A sua postura é irónica, pois ele analisa as consequências da sua entrega à fé como se esta fosse uma decisão e não uma absoluta necessidade do crente. Também Johannes *de silentio* mostra uma vertente deste sentimento, ao contemplar o ‘cavaleiro da fé’ com admiração, mas simultaneamente admitindo não conseguir reproduzir os mesmos movimentos que evoca no *Elogio de Abraão*: “é grande renunciar ao desejo, mas é maior apegar-se a esse desejo depois de haver dele abdicado; grande é agarrar o eterno, mas maior é segurar o temporal depois de haver dele abdicado” (TT, 69).

Tomemos ainda a figura do *Professor*, à luz da oposição entre ‘liberdade política’ e ‘liberdade interior’ proposta por Tarkovsky, por um lado, e da ‘suspensão do ético’ de Johannes *de silentio*, por outro. Este personagem, tal como nos diz Tarkovsky em *Sculpting in Time*, penetrou a ‘Zona’ com a intenção secreta de a fazer explodir, de forma a impedir que indivíduos com inclinações malévolas realizassem aí os seus desejos. Esta decisão prova a preocupação do personagem para com um bem comum, bem como revela a sua crença nos poderes da ‘Zona’. No entanto, apesar de acreditar, o *Professor* considera esta realidade para além do mundo material como maligna e pretende destruí-la em prol da ética – não se consegue entregar a essa força que o guia, e por isso se perde (pois a ‘Zona’ só se deixa descobrir por quem nela mergulha totalmente). Este personagem constitui, portanto, um paradigma da ética que não se deixa romper pela ação do religioso,

apesar de conter em si mesmo a crença. Johannes *de silentio* alude ainda à distinção entre os estádios humanos (estético, ético e religioso) deste modo:

“aquele que se amou a si próprio tornou-se grande pelos seus próprios meios, e aquele que amou outros homens tornou-se grande pela sua dedicação, mas aquele que amou a Deus tornou-se maior do que todos. Todos serão lembrados, mas todos se tornaram grandes na razão das suas expectativas. Houve um que se tornou grande por esperar o possível; outro por esperar o eterno; mas quem esperou o impossível tornou-se maior do que todos [...] Todos serão lembrados, mas todos se tornaram grandes na razão da grandeza contra a qual *combateram*. Pois aquele que combateu o mundo tornou-se grande por ter dominado o mundo, e aquele que combateu consigo próprio tornou-se maior por se dominar a si próprio; mas aquele que combateu Deus tornou-se maior do que todos” (TT, 66)

Esta luta a que faz referência trata-se de uma guerra travada entre o intelecto e a fé, que não só é responsável pela perda de espiritualidade na modernidade, como é também fundamental a um nível inferior, no seio do crente, para que se produza a fé. Segundo Johannes *de silentio*, a verdadeira fé só é possível em confronto com a dúvida, com a ação do intelecto, que dá azo à possibilidade de sacrifício. A crença nasce das dores de parto do intelecto humano, que a todo o momento luta contra o seu próprio ser racional, que nega a imaterialidade do espírito. “Combater Deus” significa, antes de mais, o ‘movimento’ do crente como indivíduo, que não se entrega simplesmente a uma crença infundada e à qual o seu intelecto não tem correspondência, mas que luta para que a sua crença seja aceite pelo ser intelectual, numa ação constante e sofrida, de avanços e recuos perante o Deus em que acredita no seio de si mesmo. Esta definição profundamente individual e íntima da fé está presente não só no pensamento de Kierkegaard como nos textos de Tarkovsky, que revelam uma constante preocupação espiritual.

2. O Conceito de Fraqueza

Enderecemos o conceito de ‘fraqueza’ a que Johannes *de silentio* faz referência em *Temor e Tremor*, afirmando que maior seria aquele que “dominasse Deus pela fraqueza”, aludindo à Segunda Epístola aos Coríntios (12:9-10), em que são narradas as palavras de São Paulo: “quando estou fraco, então sou forte”. Do mesmo modo, Abraão foi “grande pela fortaleza cuja força é a fraqueza, grande pela sabedoria cujo segredo é loucura, grande pela esperança cuja forma é insânia, grande pelo amor que é ódio para

consigo próprio” (TT, 67). Também Tarkovsky alude à ‘fraqueza’ ao descrever os seus personagens em *Sculpting in Time*, que são caracterizados pela sua natureza secundária e em certa medida oposta à natureza heroica que se espera de um protagonista no cinema. À primeira vista estes personagens são ‘fracos’, inadequados, não se conseguem adaptar ao mundo que os rodeia, ou são já um produto desse mesmo mundo, cansados, sem força para o enfrentar. No entanto, o seu desenvolvimento prova que eles são portadores de uma força indescritível e que não é visível ao estudo mais superficial. Numa entrevista, realizada em 1984, Tarkovsky explica: “[*Stalker*] é muito fraco, mas possui uma qualidade que o torna invencível, nomeadamente a fé” (TI, 124). A sua fé é de onde emana a capacidade sobre-humana (mas também poderíamos dizer, intrinsecamente humana) de se render aos valores que nascem diretamente da sua consciência e espiritualidade. O seu ‘movimento’ espiritual não tem limites e não é compreensível através do intelecto, sendo por essa mesma razão impossível ao homem moderno, que foca as suas forças na racionalidade e individualidade cega, sem responsabilidades éticas. Ao falar do ético, temos, no entanto, de compreender o que significa o conceito de um ponto de vista interno ao indivíduo, em oposição ao ético pré-estabelecido em sociedade.

Os personagens de Tarkovsky são, afinal, capazes da ‘suspensão do ético’ de que nos fala Johannes *de silentio* e entregam-se a uma loucura que reside, porém, numa sabedoria que vai para além dos limites do intelecto. A fé tem por ocupação uma esperança irracional, um ultrapassar dos limites físicos e materiais, que não pode, por essa mesma razão, ter origem em interesses pessoais ou objetivos em prol da humanidade. A fé é, enfim, o maior inimigo do crente, fonte de sofrimento e frustração, mas assente num caminho que não pode ser interrompido por um mero movimento intelectual produzido em através da razão. Só os ‘fracos’ se entregam à fé, só a eles esta pode consumir ao nível mais íntimo e verdadeiro. O que pretendem encontrar na ‘Zona’ parece estar perto, mas o caminho não pode ser feito a direito, envolve sacrifício e reconhecimento do que chegar significa. Apenas os inadequados procuram a ‘Zona’ – ela é o resultado da condição humana, tal como nos diz *Stalker*, lugar nascido no seio humano, que tende naturalmente para a esperança, tanto face ao medo, como face ao encanto. A ‘Zona’ é um lugar onde só se pode ir sozinho e que não se pode simplesmente conquistar através da força, pelo contrário, é necessário que os que a visitam se entreguem completamente ao seu poder, tal como é expresso nas palavras de *Stalker*:

“deixa que acreditem em si mesmos, deixa que se sintam desamparados como crianças, porque a fraqueza é grande e a força de nada serve. Quando um homem acaba de nascer é fraco e flexível, quando morre é duro e insensível. Quando uma árvore cresce, ela é macia e maleável, mas quando está seca e dura, morre. A dureza e a força são companhias da morte. A maleabilidade e a fraqueza são expressões da juventude do ser. Porque o que endureceu não vencerá nunca”
[*Stalker*, 1:04:23]

Este monólogo possui grandes semelhanças com um dos poemas escritos por Lao Tzu em *Tao Te Ching*, tendo sido por ele inspirado. Lao Tzu, a quem Tarkovsky faz referência, como já vimos, em *Time Within Time*, escreve “Os duros e fortes cairão/ Os suaves e fracos irão superar”⁹⁵. Um outro poema, dedicado à água, destaca também a relevância da fraqueza: “Abaixo do paraíso nada é mais macio e submisso do que a água/ No entanto, para atacar o sólido e forte, nada é melhor”⁹⁶. Sendo que a água constitui provavelmente o elemento da natureza que está mais presente nos filmes de Tarkovsky, esta passagem revela bastante do que pode ter sido a influência desta obra para o seu legado cinematográfico. As metáforas relativas à natureza são também utilizadas por Kierkegaard como forma de transmitir o seu elogio à fraqueza, essencial à prática do amor incondicional: “O que torna uma pessoa forte, mais forte do que todo o mundo, ou tão fraca, ainda mais fraca do que uma criança? O que faz de uma pessoa firme, mais ainda do que uma falésia, ou então tão suave, até mais do que a cera? É o amor” (SW, 227)⁹⁷. Este jogo de palavras, entre o forte e o fraco, que para o amor se torna tão volátil, assenta num mesmo paradoxo que temos vindo a estabelecer na filosofia de Kierkegaard sobre a essência do ser humano. O que significa força em termos objetivos, consiste em fraqueza subjetivamente, e vice-versa, pelo que o indivíduo deve escolher estabelecer a sua visão do mundo por si mesmo, ou encontrar-se-á perdido e confuso no meio de uma linguagem social vazia de significados.

Podemos ver como a sua intelectualização de *Writer* o impede de prosseguir um caminho espiritual. Este personagem representa não só uma das facetas do realizador, mas uma condição que se estende de forma abrangente aos seus contemporâneos, mais interessados na satisfação das suas necessidades materiais do que na prossecução de um

⁹⁵ Tao Te Ching, cap. 76.

⁹⁶ Idem, cap. 78.

⁹⁷ Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 5, Copenhaga: Gad, 1998.

caminho espiritual. Kierkegaard anteviu esta tendência, denunciando a incapacidade da igreja em comunicar a fé aos crentes, e personificando em Johannes *de silentio* a incompatibilidade da fé com o intelecto, elegendo-o como ‘cavaleiro da resignação’. O autor de *Temor e Tremor* admite: “Não consigo fazer o movimento da fé, não consigo fechar os olhos e precipitar-me cheio de confiança no absurdo” (TT, 88), mas, ao culpar-se por esta imensa falha questiona: “Mas será que realmente qualquer dos meus contemporâneos está em condições de fazer o movimento da fé?” (TT, 89) A interrogação intensifica-se para os contemporâneos de Tarkovsky, e ainda mais para os nossos contemporâneos, com um declínio da significância do religioso na vida em sociedade e a ausência de qualquer substituto para a espiritualidade humana, tal como insiste Tarkovsky em *Sculpting in Time*. Abraão “acreditava por força do absurdo; pois todo o raciocínio humano há muito que expirava” (TT, 91), e esta crença é impossível no âmbito de uma sociedade materialista que privilegia os interesses pessoais e a liberdade inconsequente. No entanto, Johannes *de silentio* não perde a esperança em relação à modernidade: “a nossa época, tal como todas as épocas, pode encontrar alegria se tiver fé” (TT, 109), mas para que tal aconteça é necessário que se entregue a racionalidade ao objeto que lhe cabe, sendo que “a fé começa precisamente onde o pensamento acaba” (TT, 110).

No final da película ouve-se um outro hino – *Ode à Alegria* (*An Die Freude*), som simultâneo ao revelar dos poderes da filha de *Stalker*, considerada como vítima da ‘Zona’. Este hino simboliza uma força semelhante à do primeiro, mas renovada e inclusiva, estabelecendo a vitória da fé que *Stalker* considerava já perdida no mundo. O desespero do personagem contrasta com a esperança lançada por uma nova geração (personificada na criança), e a possibilidade do desenvolvimento da espiritualidade no futuro. Tarkovsky revela que os poderes da criança “representam novas perspectivas, novos poderes espirituais que são ainda desconhecidos para nós” (TI, 59)⁹⁸.

3. ‘*Diapsalmata*’ e *Writer*

A filosofia do desespero estético de Kierkegaard é expressa através de aforismos no capítulo ‘*Diapsalmata*’, que precede os “opúsculos estéticos” (Ou-Ou I, 31) presentes na obra *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida*, começando, desde logo, por definir o que é o poeta na perspectiva do anónimo autor A.: “O que é um poeta? Um homem infeliz que

⁹⁸ Perspetiva que abordaremos mais à frente, no capítulo *A Criança*.

esconde profundos tormentos no coração, mas cujos lábios se moldam de tal forma que suspiro ou grito que deles irrompa soa como uma bela música” (Ou-Ou I, 43). Ao longo destes textos fragmentários, A. dá pistas sobre a natureza do indivíduo estético, que possui a melancolia como “a amante mais fiel” (Ou-Ou I, 46), e que se sente como uma peça de xadrez que não pode ser movida (Ou-Ou I, 48). Apesar dos inúmeros fundamentos (Ou-Ou I, 53) que constrói para si mesmo, estes acabam por não se consubstanciar numa verdadeira posição, mas apenas revelam todas as possibilidades que avista, sem que consiga tomar uma decisão, como um pião que não consegue ficar em pé (Ou-Ou I, 52). A sua vida não existe no tempo presente, pois tudo consiste já em recordação (Ou-Ou I, 69), e a dúvida na sua alma tudo consome (Ou-Ou I, 71). A sua atitude assenta na contradição, no evitar tomar partido, para que nada o prove errado. Afinal, ele arrepender-se-á de ambas as coisas (Ou-Ou I, 73), de qualquer que seja o desfecho das suas ações. Ele nunca parte (Ou-Ou I, 74), e, como tal, pode parar onde mais lhe convier. Coloca toda a ênfase da sua vida na possibilidade, que não é enganadora como o gozo (Ou-Ou I, 77), deixando-se cair no tédio e relativismo: “agora sinto ânsias apenas pelo meu primeiro anseio” (Ou-Ou I, 78), admite. Do mesmo modo caracteriza Tarkovsky o ‘génio’, referindo-se a este como um dos “sofredores escolhidos por Deus”, que se encontra num “estado paradoxal de equilíbrio instável entre a ânsia de felicidade e a convicção que a felicidade não existe como uma realidade ou estado possível” (ST, 53). A obra de arte, apesar do seu apelo e mistério, consiste num aviso decifrável que anuncia o ‘perigo’ (ST, 53) que lhe deu origem.

George Pattison defende que, para Kierkegaard, a arte não consiste somente numa “sublimação do sofrimento em belas imagens”, mas exige um “sacrifício inconsciente” por parte do artista, “que não compreende e, portanto, não pode escapar da sua situação de sofrimento e alienação”⁹⁹. Este sofrimento causado por uma ansiedade neurótica não permite ao sujeito interpretar as verdadeiras causas do seu comportamento e impede-o de se aperceber da sua necessidade de cura. Tomemos em análise o conceito de “*ennui* da existência” por parte do esteta: o seu défice ético deve-se ao facto de este escolher a multiplicidade de experiências face à incapacidade em escolher um único ponto de vista. Esta atitude pode ser encontrada também no discurso de *Writer* de Tarkovsky:

⁹⁹ Pattison, 1992, p. 57.

“Como posso saber o nome daquilo que quero? Como posso saber que, no fundo, não quero aquilo que quero? Ou que, digamos, não quero de facto o que não quero? São coisas fugidias: basta dar-lhes um nome e perdem o sentido. Este evapora-se como uma alforreca ao sol. A minha consciência quer a vitória do vegetarianismo por todo o mundo, mas o meu subconsciente morre por um bife suculento. E eu, que quero eu?” [*Stalker*, 26:58]

Consideremos ainda as aproximações entre o autor do último capítulo do primeiro volume de *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida*, Johannes, o *Sedutor*, e *Writer*. George Pattison define o sedutor de Kierkegaard como “um homem incapaz de relações genuínas, estranho ao amor, amizade e contentamento, um narcisista, um *voyeur*”¹⁰⁰, e cuja ansiedade reside na “perceção de uma separação entre idealidade e realidade”¹⁰¹. De igual modo projeta Tarkovsky o papel do *Writer*, projetando a sua própria personalidade nas expectativas que deixa em aberto:

“Imagine que voltarei da Sala para a nossa cidade esquecida por Deus já como génio. Ora o Homem escreve porque sofre, porque duvida de si. Tem de provar a ele próprio e a quem o rodeia que tem algum valor. E se souber, de antemão, que sou um génio? Para que raio haveria de escrever?” [*Stalker*, 1:17:32]

Na angústia, o sujeito encontra-se “em relação com o que (pelo menos até esse momento) não existe, o que é apenas possível, uma falta, uma ausência, um vazio, um abismo, um nada”¹⁰². Assim, a arte não permite ao indivíduo o comunicar da espiritualidade humana, mas situa-se no limbo entre o ideal e o real, sem se conseguir libertar dessa contradição. Kierkegaard considera a arte como ilusória neste sentido, na medida em que oferece um escape ao real, mas que se esgota na busca pelo ideal como realidade objetiva. Na sua filosofia, apenas a ‘comunicação indireta’ permite o contacto com o espiritual, e esta é alcançada através do ‘religioso’, por oposição ao ‘estético’¹⁰³. Para Kierkegaard, “a origem da consciência estética é vista como uma espécie de ‘consciência infeliz’, um fracasso na procura de uma resposta adequada ao profundamente psicológico e às contradições espirituais da existência humana”¹⁰⁴. A perspetiva pessoal de Tarkovsky conflui com a de Kierkegaard, ao considerar que “a

¹⁰⁰ Idem, p. 58.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Idem, p. 60.

¹⁰³ Pattison, 1992, p. 40.

¹⁰⁴ Pattison, 1992, p. 63.

busca interminável do Homem pelo conhecimento, que lhe é oferecido indefinidamente, é origem de grande tensão, por trazer consigo ansiedade constante, dificuldade, luto e decepção, pois a verdade final nunca pode ser conhecida” (ST, 199). Este sentimento pode ser visto na sua aceção plena numa das cenas finais de *Stalker*, na qual *Writer* avança inconscientemente em direção a uma das armadilhas da ‘Zona’, e aí explora as suas inquietações.

4. O ‘Judeu Errante’

Durante a cena do filme na qual *Writer* sobrevive a uma armadilha da ‘Zona’, é feita uma referência à figura bíblica do Judeu Errante: “(*Stalker*) Tem muita sorte. Meu Deus! Agora vai viver uma centena de anos! / (*Writer*) Sim, e porque não para sempre? Como o Judeu Errante?” [*Stalker*, 1:45:49]. Kierkegaard faz uso de três figuras que postulam ideias estéticas distintas na sua obra: Don Juan, Fausto e o Judeu Errante¹⁰⁵. Os três elementos são representativos da vida sensual, da dúvida e do desespero, respetivamente¹⁰⁶. O último corresponde a uma personagem bíblica que havia trocado de Jesus no caminho do Calvário, tendo sido, como tal, condenada a esperar eternamente a segunda vinda de Cristo. Em Kierkegaard, o Judeu Errante é uma figura que deambula pela vida sem esperança, alegria ou dor, indiferente a tudo o que a rodeia, que não constituiu para si mais do que um deserto inóspito¹⁰⁷ por onde vagueia infinitamente. Ele constitui “essencialmente a figura do mundo moderno” (JP, 737/ I A 181), ilustrando, segundo George Pattison, a “alienação do Homem moderno para com Deus”, mas também “a ausência de Deus na situação artística do mundo moderno, o destino da arte sem significado ou propósito”¹⁰⁸. A figura está presente em *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida*, no capítulo ‘O mais Infeliz’. O autor A. dá a conhecer que a mesma se encontrava vazia, e indaga sobre o paradeiro de tal alma que viveu tão sofridamente e que nem mesmo na morte encontrou repouso. Sobre a sua identidade, A. reconhece que, de entre todos aqueles que se haviam declarado infelizes, ele se haveria de destacar por não temer a morte, pois conheceria infelicidade pior, sobretudo a “infelicidade de viver” (Ou-Ou I, 255). Assim chega à conclusão que o Judeu Errante poderia ser o mais infeliz de entre os

¹⁰⁵ A mitologia associada ao Judeu Errante remonta à Idade Média, sendo que ‘*Ahasuerus*’, designação originária deste personagem, está identificada como correspondendo ao Rei da Pérsia, Xerxes I, no *Livro de Esther*.

¹⁰⁶ Pattison, 1992, p. 48.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Idem, p. 49.

homens, pois “o mais infeliz seria aquele que não pudesse morrer” (Ou-Ou I, 256). Este texto pode ser considerado em conjunto com o que é descrito anos mais tarde em *The Sickness Unto Death*, onde Anti-Climacus chama ao desespero a ‘doença para a morte’, sendo que esta não significa uma morte física, mas, pelo contrário, um pesar que só pode ser encontrado em vida, e que lhe é muito superior em terrores. Num discurso que antecipa a posição do filósofo em relação ao desespero, e em dialética com a filosofia de Hegel, A. afirma que o infeliz “nunca está presente em si mesmo” (Ou-Ou I, 258) e que “a recordação é preferencialmente o elemento específico dos infelizes” (Ou-Ou I, 259). Para além disto, o desespero pode advir também do futuro, que não possui realidade presencial para o infeliz – assim são definidas por A. os dois tipos de infelicidade, que advêm de uma ausência em relação ao passado (recordação) ou de uma ausência em relação ao futuro (esperança). Uma junção de ambos os tipos leva-o à descrição daquele que podemos considerar ‘O mais infeliz’: “Abandonado a si próprio no mundo vazio, não tem qualquer contemporaneidade à qual se possa ligar” (Ou-Ou I, 261).

O Judeu Errante é aquele que escolheu o caminho da rebeldia, e o seu desespero corresponde àquele do que quer ser a si mesmo (SUD, 67) sem recurso à divindade, mas por renúncia, segundo a classificação de *Anti-Climacus em The Sickness Unto Death*. Tal como o mesmo descreve, aquele que desespera de tal modo “convenceu-se a si mesmo de que o espinho na sua carne o atormenta tão profundamente que ele não se pode dele abstrair” (SUD, 70) e, por essa mesma razão, aceita este sofrimento para sempre, revoltando-se contra a existência. Acreditando que pode criar para si mesmo o seu ‘eu’ concreto, como um projeto pessoal que o coloca no papel da divindade, acaba por se perder na sua própria pretensão, na ilusão de se poder formatar de tal modo, “construindo apenas castelos no ar” (SUD, 69), tal como Anti-Climacus o colocou. Esta figura assenta especialmente bem ao poeta, e, no âmbito de *Stalker*, à personagem *Writer*, que para além de ser uma representação adequada do mundo moderno e da alienação que lhe está inerente, é um personagem que, apesar de estar próximo da consciência do ‘eterno’, mantém-se em luta constante consigo próprio, tentando manipular o seu próprio ‘eu’ segundo a sua vontade. Em diálogo com *Stalker*, este diz-lhe que a ‘Zona’ não distingue entre os bons e os maus, mas escolhe aqueles que perderam a esperança: “não o mau ou o bom, mas o... infeliz?” [*Stalker*, 1:00:50]. Também *Writer* é o mais infeliz, por estar convencido que o espinho que constitui o seu desespero está lá para ficar e é determinante para a sua condição humana. A morte não é para si o maior dos tormentos, mas sim a

absurdidade da sua vida, que não se passa no presente (ou no ‘instante’), mas sim entre o passado e o futuro.

No entanto, “que voz será deveras tão insinuante como a do infeliz [...] quando fala da sua própria infelicidade” (Ou-Ou I, 257)? *Writer* oferece aos outros a sua arte, mas o seu sofrimento não é passível de ser transmitido – o seu ofício corrói a sua vida, pela qual é mártir por sua própria vontade. A ironia utilizada por *Writer* ao referir o ‘Judeu Errante’ advém do seu conhecimento sobre o seu próprio desespero. Esta consciência não o ajuda, no entanto, a ver-se livre do seu sofrimento, pois isto significaria ver-se livre de si mesmo, e é a sua insistência em ser ele mesmo que o leva a desesperar. Tal como Anti-Climacus defende, apenas quando “repousamos transparentemente em Deus” (SUD, 30) podemos livrar-nos do desespero, através da esperança na possibilidade, mesmo em face do abismo. *Writer* não consegue realizar esta transformação, pois não compreende que “ser um ‘eu’ é o maior e infinito privilégio dado ao Homem, mas é também a reivindicação da eternidade sobre ele” (SUD, 21). Não basta alcançar a conceção do eterno, pois o Homem nada pode fazer por si mesmo. Só na sua entrega total para com Deus é que esta realização é possível.

A utilização de uma mesma figura do imaginário bíblico permite-nos traçar várias aproximações entre o desespero em Kierkegaard e a forma como este é retratado em *Stalker*. Este acaba por constituir uma quase perfeita ilustração do conceito kierkegaardiano, e da forma como este se revela em quem o experiencia. Podemos ver como a personagem do *Professor* se adequa também a um outro tipo de ‘doença para a morte’, neste caso um desespero inconsciente da sua existência. A oposição entre *Writer* e *Stalker* tem que ver com a capacidade de se perder a si mesmo (que *Stalker* possui), e à qual Anti-Climacus faz referência como caminho para ultrapassar o desespero. A ‘Zona’ constitui a oportunidade para que as suas subjetividades dos personagens venham à tona e nelas se percam. Eles interagem, mas no fundo estão sós, mergulhados na sua individualidade, e no silêncio, que é para *Stalker* a maior das bênçãos: “E que possa o silêncio levar-te a esquecer-te de ti mesmo, esquecer como és chamado, esquecer o teu próprio nome” (ST, 193). Tarkovsky mostra as diferentes realidades dos seus personagens (que correspondem aos estádios humanos), permitindo ao espetador interpretar cada um deles no seio da sua própria subjetividade.

***Nostalghia* (1983)**

Em *Nostalghia* deparamo-nos com uma aproximação à fé por parte do protagonista (o poeta russo Andrei Gorchakov) com base na nostalgia que sente face ao seu afastamento da Rússia. Este sentimento que Tarkovsky caracterizou como “uma doença que esvazia a força da alma, a capacidade de trabalhar, o prazer de viver”¹⁰⁹, leva a que Gorchakov sinta compaixão e empatia por Domenico, homem com o passado manchado por ter mantido a sua família fechada em casa durante sete anos e considerado louco pelos locais. A nostalgia na qual se centra a narrativa foi também sentida pelo cineasta, que se viu exilado do seu país natal e afastado da família por força da repressão contra o seu trabalho na União Soviética. Temática esta que, em certa medida, se aplica também a Kierkegaard, que se viu “exilado” no seu próprio país após os incidentes associados aos ataques satíricos propagados pelo periódico *The Corsair*. O absurdo, o desespero, o autossacrifício, a alegria e o nivelamento são alguns dos conceitos kierkegaardianos que estão presentes nesta película tardia da obra de Tarkovsky, e que reforçam ainda mais a ligação entre filósofo e cineasta, em direção à crítica ao mundo moderno e à perda de valores numa sociedade no limiar do desastre.

1. Loucura e Verdade

A loucura é uma das temáticas centrais em *Nostalghia*, próxima ao conceito de fraqueza que já abordámos previamente, e que vai acompanhar o trabalho do cineasta até à sua última película: “Em *Nostalghia* quis aprofundar o tema do homem ‘fraco’ que não é um lutador em termos superficiais, mas que vejo, no entanto, como alguém que sai vitorioso nesta vida” (ST, 207). É no personagem de Domenico que se concentra esta ‘fraqueza’, no sentido positivo que já abordámos em *Stalker*, reveladora de um compromisso espiritual incorruptível e, por vezes, excêntrico. Tarkovsky descreve-o como um “homem assustado para o qual a sociedade não oferece qualquer proteção, e que encontra em si mesmo a força e a nobreza de espírito para se opor a uma realidade que considera degradante para o Homem” (ST, 205). A vontade de Domenico em mudar o mundo, e a sua luta contra a “cínica busca do privilégio material” (ST, 208), são traços de um sacrifício interior, que permanece invisível aos seus contemporâneos. Gorchakov é o único que consegue ver a fé por trás do absurdo das suas ações: “Porque dizem que

¹⁰⁹ Numa entrevista a Gian Luigi Rondi, em 1980.

ele é louco? Não é louco. Tem fé.” [*Nostalghia*, 37:47]. A loucura é tratada como uma ponte entre o terreno e o divino no cinema de Tarkovsky, tal como já abordámos na análise a *Andrei Rublev* e *Stalker*, e como veremos, seguidamente, em *Offret*. Gorchakov exprime o carácter ambíguo da loucura, que se revela na busca pela verdade: “Não se sabe o que é a loucura. Eles [os loucos] incomodam, são inconvenientes, não queremos percebê-los, sentem-se muito sós, mas de certeza que estão mais perto da verdade.” [*Nostalghia*, 38:17].

Esta aproximação à verdade por parte do louco é também abordada por Johannes Climacus, que dá o exemplo de D. Quixote como o protótipo da “loucura subjetiva na qual a paixão pela interioridade alcança uma específica ideia finita” (CUP, 194), no sentido de aproximar a loucura da verdade intrinsecamente subjetiva (em última análise, elas são indistinguíveis). No entanto, considera ainda um outro tipo de loucura – aquela que se caracteriza pela ausência de interioridade [*Inderligheden*]. Enquanto que a primeira é trágica e cómica, por a verdade que invoca pertencer apenas ao que a defende, na segunda, o cómico está no facto de a verdade invocada pertencer a toda a raça humana, mas não pertencer de todo àquele que a defende (CUP, 196). Climacus afirma que a falta de interioridade é um tipo de loucura “mais desumana do que a outra” (CUP, 196), tornando o indivíduo num produto artificial, que não possui mente própria. Cristo é ainda o exemplo mais claro da proximidade que existe entre a subjetividade e a loucura. Apresentado por Pilatos como “rei dos judeus”, foi satirizado em frente ao povo que se recusou a libertá-lo. “Todo aquele que é da verdade ouve a minha voz” (João 18:37) disse Jesus a Pilatos, que, por sua vez, inquiriu “Que é a verdade?” (João 18:38). Climacus faz referência a esta passagem do evangelho, para reformular a questão de Pilates, tornando-a mais adequada aos tempos modernos: “O que é a loucura?” (CUP, 194).

Em visita à casa de Domenico, Andrei observa o chão, que se mistura com as montanhas para além da janela num plano demorado [*Nostalghia*, 46:10], como se o pragmatismo do dia-a-dia se fundisse com a conceção do absoluto subjetivo. Domenico insiste em se concentrar nas “coisas importantes” da vida, por outras palavras, no ‘eterno’ de que nos fala Kierkegaard. O seu desespero consiste em se tornar em si mesmo, apesar das restrições sociais e da sua solidão face ao desprezo dos outros. “É preciso ter ideias maiores” [*Nostalghia*, 54:15], afirma, “Antes era egoísta. Queria salvar a minha família. É preciso salvar a todos... o mundo” [*Nostalghia*, 54:30]. A sua conceção de salvação fá-lo acreditar que é necessário atravessar a água da piscina de Santa Catarina com uma vela

acesa. No passado a crença levou-o a sacrificar a própria família, fechando-os e salvando-os, dessa forma, do suposto fim do mundo. Este ato traz-lhe enorme remorso, apesar de a sua crença se manter inalterada.

Importa referir a presença do conceito de “louco por Cristo” (*‘iurodivyi’*) na identidade cultural russa, bem como da sua presença no cristianismo Russo Ortodoxo. Já em *Stalker* o conceito havia surgido, nomeadamente através do personagem *Writer*, que acusa o guia da ‘Zona’ de possuir esse tipo de loucura, bem como da esposa de *Stalker*, que num monólogo dirigido à câmara explica as dificuldades em viver com um homem que todos consideram como louco, um “homem condenado”, “um pássaro perpetuamente enjaulado” [*Stalker*, 2:29;03]. Esta figura que se despoja de todos os pertences mundanos para se entregar totalmente à fé tem origem nos escritos de São Paulo, que refere na Primeira Epístola aos Coríntios: “Nós somos loucos por Deus, mas sábios em Cristo; somos fracos, mas fortes; somos dignos de honra, mas desprezados” (Paulo 4:10). Esta mesma conceção de loucura pode ser encontrada na obra de Kierkegaard, desde logo na sua exposição da história de Abraão, que se presta a matar o seu próprio filho em prol da obediência a Deus. Domenico é um dos personagens dos filmes de Tarkovsky mais próximos a Abraão¹¹⁰, descrito por Johannes *de silentio*. Este último afirma, em *Temor e Tremor* que “a *dementia* é o sofrimento do génio na existência, é a expressão da cobiça divina [...] ao passo que o génio é a expressão do favorecimento divino” (TT, 171). Enquanto que o louco está mais próximo da verdade, ele é visto pelos seus pares como inferior, e aí reside o seu sofrimento, que aceita esperançosamente. Tal como Abraão, também Domenico mantém silêncio em relação às razões que o levaram a sacrificar a sua família – um silêncio que se aproxima àquele que já abordámos a propósito de *Andrei Rublev*, e que se traduz numa comunicação extra-linguagem, que se revela mais forte do que as palavras. Tal como é dito pelo personagem Domenico, “os sentimentos não expressos não se esquecem” [*Nostalgia*, 1:22:00]. Também em *Concluding Unscientific Postscript*, Johannes Climacus aponta para o absurdo e a incerteza objetiva como objeto de repouso da fé “preservada na paixão pela interioridade” (CUP, p. 611). A existência de Cristo é um dos fatores que compõe esta associação, sendo que a existência daquele que Anti-Climacus chamou “Deus-Homem” em *Practice in Christianity*, consiste no absurdo que advém do facto de “a verdade eterna ter tomado existência no tempo, que o

¹¹⁰ Em conjunto com Alexander, em *Offret*.

Deus tenha vindo à existência” (CUP, 210). Deste modo, “o absurdo é precisamente o objeto da fé e o único no qual se pode acreditar” (CUP, p. 211).

Domenico alude para a sua loucura nos momentos finais da película, gritando: “Que raio de mundo é este em que é um louco que vos diz que devem ter vergonha!” [Nostalgia, 1:44:05], acusando o Homem de possuir uma cegueira em relação à sua condição, que o impede de se afastar de um caminho materialista. A loucura é aqui sinónimo de despojamento e reavaliação dos valores morais da sociedade, mesmo quando os limites que são impostos sobre o ser humano parecem intransponíveis. Tal como vimos em *The Lily of the Field and the Bird of the Air*, a loucura, por analogia à natureza, ou à animalidade do Homem, está mais próxima do divino, na sua inocente aceitação e adoração, do que a incessante busca individualista humana pelo conhecimento e controlo sobre a natureza.

2. Gorchakov e o Desespero

Gorchakov é um poeta que visita a Itália no âmbito do seu estudo do compositor russo Beryózovsky, que havia sofrido do mesmo peculiar sentimento de nostalgia que afeta os russos que se afastam da sua terra natal, acabando por se suicidar. O poeta sente-se afastado da sua realidade e observa o que o rodeia com indiferença, num estado de desespero que se aproxima daquele aprofundado por Kierkegaard em *The Sickness Unto Death* [SUD, 67]. O personagem Domenico tem um grande impacto na vida de Gorchakov, que encontra neste uma integridade total, que é quase divina aos seus olhos, e com a qual acredita poder aprender algo, apesar de todos o considerarem louco. Este interesse por Domenico aproxima o poeta daquela que terá sido a postura da *intelligentsia* russa tradicional que, segundo Tarkovsky, era “guiada pela consciência, incapaz de autocomplacência, movida pela compaixão pelos menos favorecidos” (ST, 209), e que se distingue através do “homem que reconhece que o significado da existência repousa, acima de tudo, na luta contra o mal que habita dentro de nós mesmos” (ST, 209). Uma mesma luta interior constitui a base do ‘desespero’ kierkegaardiano, e Gorchakov consiste numa ilustração do Homem que se encontra em desespero sem que disso se aperceba. A ajuda do outro de nada serve nessa situação: “Um homem, arriscando a sua vida, salva outro que estava a afogar-se num pântano lamacento. Eis os dois deitados à beira do pântano ofegantes, cansados. Finalmente, o que foi salvo pergunta: ‘Então?’ Diz o outro: ‘Então? Salvei-te.’, ‘Estúpido! Eu vivo ali dentro!’ [Nostalgia, 1:22:39]. Esta

ilustração assemelha-se bastante à metáfora do porão que Anti-Climacus usa em *The Sickness Unto Death* – serve de comparação ao ser humano uma casa com um porão e vários andares que fazem a distinção social entre os ocupantes de acordo com o andar em que se instalam, sendo que, na opinião do autor, a maioria das pessoas prefere viver no mais baixo nível:

“Todo o ser humano é uma síntese psíquico-física projetada para ser espírito; esta é a construção, mas ele prefere viver no porão, isto é, nas categorias sensitivas. Além disso, ele não prefere apenas viver no porão – não, ele ama-o tanto que se indigna caso alguém sugira que ele se mude para o soberbo andar superior que permanece vago e ao seu dispor, pois ele está, afinal de contas, a viver na sua própria casa” (SUD, 43)

O desespero humano não tem cura senão na interioridade do indivíduo, que pelos seus próprios meios reconhece a sua situação de permanência em pecado. Tarkovsky expressa uma mesma posição em relação ao ultrapassar do desespero humano, afirmando em *Sculpting in Time* que “todos possuem o mesmo direito de ser contados entre eleitos do espírito. A divisão essencial é entre aqueles que querem beneficiar desta possibilidade e aqueles que a ignoram” (ST, 239). No caso de Gorchakov, a crise espiritual acaba com a sua morte física, sem que consiga ultrapassar a ‘doença para a morte’ que o atormentava.

3. Autossacrifício e Alegria

Em *Nostalgia*, quando o protagonista visita com a sua tradutora (Eugenia) um convento da Toscânia, o espetador é inserido num universo exclusivamente feminino. Várias mulheres adoram a ‘Madonna del Parto’ de Piero della Francesca, para que esta figura as abençoe com filhos. Apesar da tentativa frustrada de Eugenia, esta não consegue rever-se naquela imagem de fé e entrega, não consegue ajoelhar-se, pois simplesmente não acredita, tal como Anti-Climacus afirma em *The Sickness Unto Death*, “é incapaz de rezar” (SUD, 42). O sacerdote que Eugenia encontra no convento aconselha-a, mas é-lhe impossível acreditar.

“(Sacerdote) Infelizmente quando alguém está distraído, alheio à invocação, então não acontece nada. / (Eugenia) O que deveria acontecer? / (Sacerdote) O que quiseses. Tudo o que precisares. Mas, no mínimo, é necessário que te ajoelhes.”
[*Nostalgia*, 6:15]

Este diálogo encaminha-se no mesmo sentido que abordámos no capítulo *Universo Feminino e o Antifeminismo*, sendo que apresenta o sacrifício como elemento que promove uma maior elevação para a mulher, e que está inerente à sua natureza, nomeadamente através da sua capacidade de procriação.

“(Eugenia) Porque são as mulheres mais devotas que os homens? / (Sacerdote) Deverias saber isso melhor do que eu. / (Eugenia) Porque sou mulher? Pelo contrário, nunca percebi estas coisas. / (Sacerdote) Eu sou um homem simples, mas, na minha opinião, uma mulher serve para ter filhos, com paciência e sacrifício.” [Nostalgia, 9:17]

Esta cena pode implicar muitas outras interpretações no que toca ao papel da mulher em sociedade, apesar de podermos dizer que não se trata do papel em sociedade que Tarkovsky quer abordar, mas sim do papel na natureza da mulher, e onde esta se encaixa no desafio da vida, no sacrifício que é mútuo a ambos os sexos. O cineasta tinha uma posição forte em relação à situação da mulher enquanto ser espiritual, acreditando que esta se encontra num patamar mais próximo da fé, por lhe ser destinado um papel cuidador e de sacrifício para com o mundo. O sacerdote ataca Eugenia como se tratasse da sua consciência, negando a sua capacidade em ser feliz, ao contrariar aquela que é a sua natureza como mulher, afirmando: “Sei, queres ser feliz, mas há coisas mais importantes.” [Nostalgia, 10:10]. Esta referência que afirma a dor como essencial à vida, à necessidade do sacrifício para que a existência se justifique, vai ao encontro da perspectiva de Kierkegaard. A vida é dor desde o início, e “ser feliz” adquire aqui um tom meramente superficial e individualista, expressando uma tentação à qual a tradutora não se consegue esquivar. O naturalismo que Tarkovsky sempre defendeu como sua própria tendência, é aqui presenciado como essência da vida humana. A felicidade é uma componente da vida racional, mas a natureza conta uma outra história, uma história de sofrimento. No entanto, esta não é uma perspectiva pessimista, mas neste sofrimento esconde-se aquilo a que Kierkegaard chamou ‘alegria’ (*Glaede*), por oposição a esta ‘felicidade’ que discutem os personagens.

“Quem disse que devemos viver a vida baseados na mera busca pelo prazer? Considero essa afirmação ridícula e errada” (TI, 84), afirma Tarkovsky, que apresenta uma posição bastante próxima daquela que foi defendida por Kierkegaard. O filósofo afirma em *The Sickness Unto Death* que “a felicidade não é uma característica do espírito” (SUD, 24), defendendo que esta pode residir no profundo desespero humano. Este

desespero está associado à incapacidade do Homem de reconhecer o seu espírito e o poder que lhe está implícito: “a maioria dos homens vive sem estar verdadeiramente consciente de que são seres espirituais” (SUD, 25). Relacionando a cena no convento com *The Sickness Unto Death*, podemos encontrar em Eugenia o tipo de desespero que é identificado por Kierkegaard como aquele dos que não querem ser eles mesmos (SUD, 49). O desejo que a impele em direção à fé é afetado pela racionalização desse mesmo avanço, e recua por não ter coragem de continuar.

“um homem que é presumivelmente feliz imagina-se feliz, ainda que em luz da verdade seja infeliz, e está geralmente longe de querer ser corrigido por este erro. Pelo contrário, ele indigna-se e encara aquele que tal fizer como o seu pior inimigo, considerando este um ataque de assassinato à sua felicidade” (SUD, 43)

Tal como vimos anteriormente, o Homem apenas pode livrar-se do desespero por si mesmo, e alcançar a verdadeira felicidade através dos seus próprios meios, pois, mesmo que alguém lhe mostre que a sua felicidade é falsa, ele não tem a capacidade de o compreender. Neste caso, Eugenia recebeu negativamente as palavras do sacerdote por ela mesma não as saber receber por aquilo que significam. Ela é incapaz de se ajoelhar, rezar e pedir o que quer que seja, pois não está preparada para receber outra felicidade que não a das sensações, por oposição a uma felicidade espiritual. Para Tarkovsky o primeiro tipo de ‘felicidade’ “é muito menos importante do que ser capaz de confirmar a sua própria alma na busca por aquela liberdade que é, no verdadeiro sentido, divina” (ST, 239). Kierkegaard descreve a felicidade como um “bem que se alcança ao arriscar absolutamente tudo” (CUP, 427), sendo que este ‘arriscar’ pressupõe uma entrega total ao absoluto, ao desconhecido – a Deus.

O suicídio de Domenico, no final do filme, é acompanhado pelo Hino da Alegria. Esta opção de Tarkovsky oferece-nos uma perspetiva sobre o que este considera como o alcançar da verdadeira felicidade espiritual, num mesmo sentido da ‘alegria’ defendida por Kierkegaard. O hino simboliza a tentativa do personagem em reunificar a humanidade a partir da individualidade, do heroísmo num sentido subjetivo, que, na película, se se deixa representar pelas ações externas e excêntricas por parte deste personagem, mas que, num nível mais profundo, representam o encaminhar para uma mudança de mentalidades que permita o contacto com o que há de essencial ao espírito humano.

4. Uma Era de Nivelamento

Kierkegaard elabora em *Two Ages: A Literary Review*, sobre os males da ‘era presente’, caracterizada pela sensibilidade, reflexividade, ausência de paixão e carácter individualista, bem como por ser controlada pela superficialidade do entusiasmo momentâneo que sucumbe à indolência. O nivelamento (*‘nivellering’*) é um dos fenómenos desta era, que, fundamentado na igualdade entre seres humanos, tende para a anulação do indivíduo em sociedade. A ‘era presente’ opõe-se à ‘era da revolução’, que se distingue por ser “essencialmente apaixonada” (TA, 61) e por não se vergar à reflexão, destacando-se pelas ações heroicas e decisivas. Em *Nostalghia*, Domenico faz uma crítica à sociedade sua contemporânea, que é, em diversos pontos, semelhante àquela que é realizada por Kierkegaard em *Two Ages*. Esta aproximação é especialmente clara ao longo do discurso proferido por Domenico em praça pública, na última parte da película¹¹¹. O personagem defende a multiplicidade da sua existência, afirma a ambiguidade da loucura e da sanidade, apontando que “o verdadeiro mal do nosso tempo é já não existirem grandes mestres”, sendo, portanto, “necessário escutar as vozes que parecem inúteis”. A valorização da subjetividade individual é essencial para que a sociedade volte a “estar unida e não tão fragmentada” na opinião de Domenico, que, tal como Kierkegaard, critica a incapacidade do indivíduo contemporâneo em chegar a um veredicto ou tomar uma decisão. Tal como este último afirma, “exausto nos seus esforços quiméricos, a era presente relaxa, enfim, em completa indolência” (TA, 69), sendo que esta assenta na contradição na qual permanecem os indivíduos e a geração, rendidos à “sedutora ambiguidade da reflexão” (TA, 69). A ‘era presente’ é a “era da antecipação” (TA, 71), na qual a ação se perde e se estagna, “desprovida de paixão” (TA, 72), e por estas mesmas razões, incapaz de se dedicar ao espírito e alcançar a fé.

Domenico continua o seu discurso, afirmando que os cérebros dos seus contemporâneos estão “ocupados pelos longos canos de esgoto, pelas paredes das escolas, pelo asfalto e pelas práticas assistenciais entre o zumbido dos insetos”, e que é “necessário encher os ouvidos e os olhos de todos nós de coisas que sejam o início de um grande sonho”, revelando o seu desprezo pela intelectualidade humana, que, a seu ver, se concentra em coisas despidas de importância, por oposição à idealidade que vive no espírito individual. Esta idealidade é necessária, mesmo que irrefletida, por a sua

¹¹¹ As passagens do monólogo de Domenico que citaremos ao longo dos próximos três parágrafos podem ser encontradas a partir do minuto 1:38:37 do filme *Nostalghia*.

característica apaixonada dizer mais sobre os indivíduos do que o resultado das ações: “Alguém deve gritar que iremos construir as pirâmides. Não interessa se as construiremos, é necessário alimentar o desejo”. Nesta postura apaixonada que não mede as consequências, Domenico aproxima-se do indivíduo da ‘Era da Revolução’ que Kierkegaard descreve, bem como da descrição que este faz do herói, que cessa de existir na ‘era presente’: “não existe herói, amante, pensador, cavaleiro da fé, ou grande humanista” (TA, 75) para atestar a validade das palavras que se proferem. Esta posição é estabelecida em harmonia com a passagem do evangelho relativa ao Livro do Apocalipse de São João, que faz a crítica ao ‘morno’: “Eu sei as vossas ações, que nem sois frios nem quentes [...] Porque sois mornos – o efeito da água morna é bem conhecido –, eu vos regurgito da minha boca” (João 3:15-16)¹¹². A letargia característica da ‘era presente’ é alvo de escrutínio também em *Ou-Ou*, quando o seu autor escreve que “os pensamentos dos homens são finos e quebradiços como rendas, eles próprios tão dignos de dó como as rendeiras. Os pensamentos que lhes vão no coração são tão miseráveis que não chegam a ser pecaminosos” (Ou-Ou I, p. 57). No entanto, e como refere Bartholomew Ryan, em *Kierkegaard’s Indirect Politics*, o filósofo não elege nenhuma das eras como ‘ideal’, mas critica ambas, considerando que se encaminham para o desastre.

“A era é confusa na sua desintegração dos sistemas filosóficos, religião, autoridade do estado, busca pelo prazer em lugar da responsabilidade e ascensão de grupos em massa que não possuem uma voz coerente. Além disso, todos parecem ter alcançado um superior ou maior conhecimento em todas as esferas da vida. Quando Kierkegaard escreve: ‘Mas consiste no infortúnio da nossa era que tenha adquirido demasiado conhecimento’ (CUP, 269), ele poderia facilmente estar a escrever sobre o século XX”¹¹³

A crítica de Kierkegaard é generalizada e adapta-se perfeitamente ao contexto no qual Tarkovsky viveu e criou os seus filmes, bem como ao contexto que nos é contemporâneo¹¹⁴. Domenico demonstra uma postura igualmente pessimista, ao afirmar: “Todos os olhos da humanidade estão a olhar para o precipício, para o qual nos estamos a dirigir”, salientando a necessidade de o Homem ganhar coragem para se entregar às

¹¹² Dostoiévski utilizou esta passagem nas suas obras, como é o caso de *Os Demónios*, na qual Stavrogin representa a figura do ‘morno’, caracterizada, segundo Bartholomew Ryan, pela sua “mediocridade desapaixonada” (Ryan, 2014, 110). Dante descreve, na *Divina Comédia*, tal personalidade como inadequada até para o Inferno, que apenas recebe aqueles que se destacaram pela sua maldade.

¹¹³ Ryan, 2014, 4.

¹¹⁴ Abordaremos esta temática em mais pormenor no capítulo *Crise Espiritual na Modernidade*.

matérias do espírito, de forma a ultrapassar a letargia e alienação. “Devemos esticar a alma de todos os lados como se fosse um lençol dilatável ao infinito”, defende, concentrando-se na subjetividade desta ação individual, que provaria que, tal como diz, “as coisas grandes acabam, são as pequenas que duram”. O personagem compara ainda a natureza ao Homem, dizendo que “seria suficiente observar a natureza para perceber que a vida é simples, que é necessário regressar ao ponto anterior onde enveredámos pelo caminho errado! É necessário regressar às bases fundamentais da vida, sem sujar a água!”. Kierkegaard traça também esta distinção em *Two Ages*, ao referir que na ‘era presente’ “nem mesmo o amor erótico é despreocupado como o lírio do campo” (TA, 75), e a necessidade de voltar a um estágio primitivo da existência humana é também abordada pelo filósofo (TA, 75). A ‘era presente’ é caracterizada pela inveja, superficialidade, verborreia e ceticismo que se revelam naquilo a que Kierkegaard chama o ‘público’ – abstração coletiva que retira a responsabilidade ao indivíduo (TA, 91).

Kierkegaard afirma que o que falta à ‘era presente’ é “um ponto de vista ético, um altruísmo sacrificial, e uma mobilidade que renuncia ao momento” (TA, 74), características que entendemos pertencer também à personagem de Domenico. O filósofo faz referência à forma como até o suicídio pode tornar-se num mero “gracejo teatral” (TA, 73) na ‘era presente’, afirmação que torna esta analogia ainda mais forte, sendo que o sacrifício de Domenico é retratado em *Nostalgia* como um ato teatral, no qual participam todos os loucos da cidade, e que não parece ser levado a sério pelos restantes habitantes da cidade. É por se encontrarem alienados pela abstração coletiva em que se encontram que o suicídio de um indivíduo em prol dos seus valores espirituais não lhes diz nada. Kierkegaard explica que a era presente, apática e reflexiva, “sufoca e impede, nivela” (TA, 84), sendo que o nivelamento consiste num “tranquilo, matemático e abstrato empreendimento que evita qualquer agitação” (TA, 84). A sua ação remete o indivíduo para o anonimato, retirando-lhe a capacidade de se insurgir. A ‘igualdade’ estabelecida pelo nivelamento é sinónimo de impotência por parte do sujeito que se afasta da verborreia coletiva estabelecida pelo ‘público’. Kierkegaard defende que a vida religiosa é a única porta de salvação face ao nivelamento da ‘era presente’, sendo que é através de um ato de sofrimento que o sujeito anónimo se atreve a passar julgamento sobre este:

“Ele não se atreve a vencer o nivelamento, pois não o levariam a sério ao agir com autoridade, mas em sofrimento ele irá vencer, e assim experienciar a lei da sua

existência, que não consiste em governar, guiar, liderar, mas em servir em sofrimento, em ajudar indiretamente” (TA, 109).

Tal como é ilustrado pela situação de Domenico em *Nostalghia*, o ato sacrificial é apenas compreendido por aqueles que realizaram o ‘salto’ de fé. Em última análise, a confirmação da vitória do indivíduo sobre o nivelamento pode apenas ser conhecida por ele mesmo. Tarkovsky partilha uma semelhante perspectiva sobre a relevância do papel do indivíduo face a uma sociedade que privilegia a imposição do que uma maioria cega e abstrata impõe: “A maior absurdidade do nosso tempo é pensar que, unidos juntos, as pessoas de carácter inferior em termos de espiritualidade são capazes de trazer felicidade ao resto da humanidade” (TI, 85).

***Offret* (1986)**

O sétimo e último filme de Tarkovsky oferece uma visão apocalíptica da subjetividade humana, bem como uma perspectiva crítica face à modernidade e à ausência de valores espirituais. Tendo sido convidado a filmar na Suécia, Tarkovsky escolheu o ator Erland Josephson, conhecido pela sua participação nos filmes de Ingmar Bergman, para representar o protagonista de *Offret*, Alexander, também ele um ator, que abandonou o palco e é atormentado pela depressão. O cinematógrafo Sven Nykvist, que colaborou frequentemente com o cineasta sueco, foi também convidado a participar no filme. A “pressão da mudança, a discórdia na sua família, e o seu senso instintivo de ameaça provocado pelo implacável desenvolvimento tecnológico” (ST, 222) inquietam Alexander, que se refugia no silêncio para encontrar paz. No dia de aniversário do protagonista, a sua família e amigos reúnem-se para celebrar, sendo que uma troca de argumentos encaminha a narrativa para o seu auge apocalíptico, no qual toma lugar a entrega espiritual do mesmo. A presença da criança como figura simbólica da esperança humana, a necessidade do ato sacrificial no âmbito da fé, a crise espiritual e crítica à modernidade, bem como a construção do conceito de ‘liberdade’ a partir da categoria ético-religiosa são algumas das aproximações registadas entre *Offret* e a filosofia de Kierkegaard.

1. A Criança

A criança ocupa um lugar privilegiado nos filmes de Tarkovsky, que utiliza a mesma como contraponto à angústia e desespero humanos. Exemplos disso são o protagonista de *Katok i Skripka*, em certa medida Ivan, em *Ivanovo Detstvo*, ou as várias crianças de *Andrei Rublev* (uma menina fita os monges que se refugiam na cabana, no início do filme; os filhos do Grão, que brincam por entre as paredes brancas da igreja que Rublev foi incumbido de pintar; Boriska, que constrói o sino com as suas próprias mãos; ou mesmo Durochka, que apesar de não ser criança, constitui um ser inocente na sua loucura). No início de *Solyaris*, duas crianças passeiam por entre a natureza em torno da casa do pai de Kris; em *Zerkalo*, a infância constitui um contexto de esperança e descoberta, bem como de contemplação por parte dos outros personagens; em *Stalker*, as cenas finais são dominadas pela presença da filha do casal, que não pode caminhar, mas possui poderes extraordinários; em *Nostalghia*, Gorchakov encontra uma menina na catedral submersa onde desespera, e Domenico segue o seu filho em direção a um mundo exterior que acreditava obsoleto; *Offret* estabelece a relação entre Alexander e o filho a partir da cena em que estes plantam uma árvore seca, símbolo da sua crença no impossível. Todos estes personagens, que são mais ou menos relevantes no contexto de cada um dos filmes, constituem sinais esperança aos olhos do protagonista adulto. Tarkovsky afirma que os heróis da sua obra se caracterizam pela sua proximidade às crianças, apesar de possuírem a “motivação de adultos” (ST, 207). No seu ponto de vista, a infância inspira a sua posição, que “é irrealista, mas também altruísta” (ST, 207). Do mesmo modo, considera que a esperança transmitida por tais personagens comporta o “significado da verdade religiosa” (ST, 43).

Kierkegaard trata a criança de formas distintas ao longo da sua obra, associando-as, por um lado, ao indivíduo imaturo, e, por outro, ao verdadeiro cristão. Em *The Concept of Anxiety*, Vigilius Haufniensis comenta a angústia característica das crianças, ao abordar o tema da ‘inocência’. O espírito que sonha alberga a angústia da criança, que, apesar de alarmar, também cativa, e cujas características se prolongam até à idade adulta em algumas pessoas que preservam a sua capacidade imaginativa. Esta angústia de que nos fala Haufniensis é um sinal de aproximação ao espiritual: “Quão mais profunda a angústia, mais profundas as pessoas. Apenas uma estupidez prosaica consideraria esta como uma perturbação” (CA, 52). Já abordámos no capítulo *Universo Feminino e Antifeminismo* a forma como Haufniensis caracteriza a mulher como tendo uma maior

tendência para a expressão desta angústia que aproxima o indivíduo do seu próprio espírito. A criança consiste numa outra figura privilegiada, devido ao seu estado de inocência/ ignorância. No entanto, e apesar da sua inocência, Climacus afirma que a criança é “um pecador sem consciência do pecado” (CUP. 592), tal como é abordado por Haufniensis em *The Concept of Anxiety*, a respeito do Mito da Queda. De resto, o autor não considera que a diferença que estas possuem em relação aos adultos consista apenas na sua ignorância, mas sim que a criança é um exemplo para o homem adulto, na medida em que ele pode aprender, tornando-se, ele mesmo, criança. No evangelho de São Mateus, Cristo diz aos apóstolos: “Deixai as criancinhas e não as impeçais vir a Mim, pois delas é o reino dos céus” (Mateus 19:14). Fá-lo para reafirmar a dificuldade de entrar no reino dos céus e não para distinguir a criança, tal como Climacus afirma: “ele volta-se para as crianças, mas está a falar para os apóstolos” (CUP, 594). Um pouco antes no evangelho, Jesus havia chamado um menino à sua presença, que comparou a si mesmo, afirmando que “quem receber um menino como este, em Meu Nome, é a mim que recebe” (Mateus 18:5). Assim, tornar-se criança é “ser tomado em sinceridade” (CUP, 598), através da consciência da culpa, que só ao adulto pode caber. Tal como nos diz Climacus, “a idade adulta, a maturidade, é o tempo no qual é decidido se uma pessoa vai ser cristão ou não” (CUP, 601), por consistir numa decisão constituída a partir da ‘ofensa’.

Podemos ver que, na posição do filósofo, a criança constitui um exemplo para o adulto que busca a fé, na mesma medida em que apresenta a natureza como protótipo. O seu objetivo não é que o ser humano se identifique somente como ‘animal’, mas que a sua observação subjetiva da natureza o volte para a sua interioridade. Da mesma forma, ao observar a inocência característica da infância, o adulto não adquire a ‘ignorância’ (tal seria mesmo impossível), mas volta-se para si mesmo num exercício reflexivo. Kierkegaard diz-nos, em *The Lily of the Field and the Bird of the Air*, que a obediência é uma das lições que aprendemos com a natureza, e que também podemos aprender com a criança. Qualquer criança compreende quando o adulto lhe diz “tu deves”, e, sem necessariamente se perceber das implicações que podem estar por trás desse dever, ela obedece. O filósofo defende que é preciso que o Homem siga este exemplo: “a criança nunca pede a razão, não se atreve ou dela não precisa”; “a criança nunca diz ‘Não posso’”; “a criança não procura nenhuma evasão ou desculpa” (SW, 182)¹¹⁵. É a partir da

¹¹⁵ Tradução de George Pattison a partir de Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.), *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 11, Copenhaga: Gad, 2006.

compreensão de que não existe opção, ou forma de escapar a algo que é uma absoluta necessidade perante o divino, que o indivíduo aceita a voz que lhe impõe o ‘dever’. A criança sabe que tem de fazer aquilo que lhe é dito, sem que para isso necessite de refletir sobre a sua ação – ao pensar mais no assunto não chegaria a uma outra conclusão.

A comunicação com Deus tem como característica a simplicidade e a aceitação do poder de algo que vai para além do indivíduo, na mesma medida em que a criança aceita o poder dos pais, por reconhecer a sua situação no mundo como inferior. O crente sujeita-se à fé da mesma forma que esta se sujeita à aprendizagem – percebendo o seu conhecimento como insuficiente para colocar em causa a decisão paternal, recorrendo à sua sabedoria, mesmo que a sua vontade lhe imponha nesse momento o contrário. George Pattison remete para a passagem de *Practice in Christianity* na qual Anti-Climacus descreve a experiência de aprendizagem da criança sobre a paixão de Cristo (PC, 174-179), reconhecendo que a forma como esta foi exposta é, ela mesma, bastante simples e infantil. A comunicação da história de Cristo beneficia, na sua opinião, desta perspetiva a partir do olhar da criança, que primeiramente contrasta com a postura do adulto, mas que eventualmente coloca este último em pé de igualdade com ela: “no final da exposição somos subitamente desafiados a mudar a nossa posição de observador (o adulto, que observa a resposta da criança), para a de participante”¹¹⁶.

2. Sacrifício e Fé

O título *Offret*, faz uso do conceito proveniente do nórdico antigo e obsoleto ‘*offr*’, próximo ao dinamarquês ‘*ofre*’, que significa uma oferenda à divindade. Traduz para o português como ‘sacrifício’, palavra de origem latina que significa o realizar de um ato venerável - ‘*sacer*’ significa ‘sagrado’ e ‘*facere*’ significa ‘fazer’. Na contemporaneidade, ‘sacrifício’ significa o abrir mão de uma coisa em prol de algo mais importante. O cineasta diz-nos que o filme é uma parábola (ST, 219) que pode ser interpretada de várias formas, comparando este a *Nostalghia*, sendo que tanto Domenico como Alexander “carregam a marca do sacrifício” (ST, 222), que consiste numa espécie de oferta de si mesmos no sentido cristão. Segundo Tarkovsky, “se alguém está preparado para se sacrificar, então pode ser chamado de crente” (TI, 180). Alexander sacrifica-se a si mesmo, e exige o sacrifício de todos os que o rodeiam, o que é considerado injusto e absurdo, mas

¹¹⁶ Pattison, 1992, p. 182.

Tarkovsky acredita que este ato sacrificial constitui a salvação do personagem: “Sem dúvida que aos olhos de todos ele está perdido; mas o que é absolutamente claro é que ele é salvo” (TI, 180). Ao falar do sacrifício do indivíduo como necessário para ultrapassar o ‘nivelamento’ da ‘era presente’, Kierkegaard expressa uma semelhante posição, afirmando que “aqueles que não realizaram o salto vão interpretar o ato de sofrimento do sujeito anónimo como a sua derrota, e aqueles que realizaram o salto terão uma vaga ideia de que essa foi a sua vitória” (TA, 109). O ‘salto’ de fé, como já vimos, é condição para que o indivíduo veja através da sua subjetividade em direção à sua salvação, e, em última análise, só aquele que se sacrifica a reconhece em si mesmo. O sacrifício de Alexander recorda-nos ainda do sacrifício de Isaac, feito por Abraão, pois o personagem não sacrifica apenas a sua família, mas o seu primogénito, maior objeto do seu amor. Tal como Johannes *de silentio* afirma em *Temor e Tremor*, “a fé é um paradoxo monstruoso” que “começa precisamente onde o pensamento acaba” (TT, 110) e cujo compromisso ético se afasta daquele que é tido como comum pela sociedade. A fé de Abraão é um fenómeno interior que resulta da intimidade entre o indivíduo e o seu criador, e é essa mesma fé que encaminha Alexander para o sacrifício.

Kierkegaard distingue entre o tipo de auto-renúnciação que é puramente humana e que torna o homem num exemplo de sabedoria e coragem perante os outros, e o tipo de auto-renúnciação cristã, que consiste num abandono dos desejos egoístas e ambições pessoais em nome do bem por parte do indivíduo, submetendo-se, assim, “a ser abominado quase como um criminoso, desprezado e ridicularizado” (WL, 188), sofrendo todos os tormentos necessários à defesa da dos seus valores, que aceita de livre vontade. Alexander entrega-se a um sacrifício espiritual deste tipo, que não pode ser compreendido pelos seus contemporâneos. Este é um ato que, paradoxalmente, se aproxima daquele que é descrito como o ato de amor na oração inicial de *Works of Love*, na qual Kierkegaard afirma que este é “sincero na auto-renúnciação, impelido pelo amor ele mesmo, e, por essa mesma razão, não reclama qualquer compensação”. O amor e o sacrifício caminham de mãos dadas na religião cristã, tal como é explícito a partir da paixão de Cristo, na qual a solicitude do amor está presente nos sofrimentos físicos do salvador: “um amor que faria tudo, sacrificar a sua vida pelo outro, encontra expressão em algo que se assemelha ao mais extremo tipo de crueldade” (PC, 137). O louvor a Deus, segundo o filósofo, deve ser feito em “desinteresse sacrificial” (WL, 336), que consiste no exercício de o indivíduo “se tornar nada perante Deus”, “um servo inútil” (WL, 336). A auto-renúnciação consiste

no abandono do momento presente e do imediato (WL, 339), podemos dizer também – de todos os aspetos materiais e pragmáticos da vida, e que se tornam infinitamente pequenos em face do divino. Ao abandonar a sua família em sinal de amor e entrega espiritual, Alexander renuncia ao prazer e conforto materiais, para se poder salvar através do eterno e intemporal.

Se existe um tipo de herói presente nos filmes de Andrei Tarkovsky, ele é o homem que se submete ao sacrifício e que procura a salvação, numa luta incompreendida pelos seus contemporâneos, e frequentemente secreta, manifesta-se apenas na interioridade do indivíduo. Personagens como Andrei Rublev, Kris (*Solyaris*), *Stalker*, Domenico (*Nostalghia*) ou Alexander (*Offret*) são exemplos disso mesmo, constituindo exemplos bastante díspares, mas complementares de uma aproximação ao ‘cavaleiro da fé’ de Kierkegaard. Apesar de as suas ações se transporem de forma física no mundo, e não constituírem apenas um universo interior do indivíduo, estas manifestações ilustram a interioridade do indivíduo através da imagem. Os personagens de Tarkovsky existem no processo de ‘se tornarem’ em algo, de ultrapassarem o desespero em que se encontram, e de desejarem a salvação espiritual. O sacrifício é a expressão da sua individualidade, e poderiam afirmar para si mesmos, tal como Johannes Climacus escreve em *Concluding Unscientific Postscript*: “Somos todos sofredores, mas alegremente no nosso sofrimento – isto é o que nós ambicionamos” (CUP, 438). O sofrimento esconde no crente uma alegria e amor imensos, comunicáveis.

Tarkovsky descreve, em *Sculpting in Time*, a arte como “um ato inconsciente, que ainda assim reflete o verdadeiro significado da vida – amor e sacrifício” (ST, 239). A arte considerada como sacrifício por Tarkovsky¹¹⁷, reflete a posição do cineasta, que defende que a criação artística consiste numa aproximação ao divino. A expressão da fé de Andrei Rublev é feita através da arte, e o seu sacrifício constitui, em parte, o facto de executar os ícones de forma branda e esperançosa, quando a sua vida foi marcada pelo desespero e ruína. De outro modo, a performance de Domenico ao pôr fim à sua vida consiste também numa expressão materializada comparável à arte, que é demonstrativa das características do espírito do personagem. A arte que se transmuta na vida destes personagens é prova da sua entrega espiritual, e observamos aqui a ambiguidade existente entre arte e vida para o ‘poeta religioso’ (SUD, 77) que é, simultaneamente, um ‘cavaleiro da fé’.

¹¹⁷ Tal como já foi explorado no capítulo *Arte e Fé*.

3. Crise Espiritual na Modernidade

O filme oferece várias reflexões e críticas sobre a modernidade, sendo que a principal falha se prende com a ausência de espiritualidade, ou “interioridade” (TA, 78). Tarkovsky defende em *Sculpting in Time* que o homem moderno poderia ser diagnosticado como “espiritualmente impotente” (ST, 42). O cineasta acredita que a sociedade moderna se depara com “a erosão da individualidade pelo egoísmo; a degeneração das relações humanas em insignificantes interações entre grupos; e, ainda mais alarmante, a perda de qualquer possibilidade de retomar uma vida espiritual superior digna da humanidade e que representa a esperança humana pela salvação” (ST, 218). Em face desta destituição de valores, o indivíduo tem a opção de escolher entre a apatia e superficialidade do mundo material, ou procurar a sua salvação, que assenta na sua responsabilização espiritual. Este é “um caminho que pode não significar apenas a sua salvação pessoal, mas também a salvação da sociedade em geral; por outras palavras, virar-se para Deus” (ST, 218).

Tal como Tarkovsky, Kierkegaard acredita que a modernidade se caracteriza pela indolência e ausência de paixão, e a perda da individualidade por parte do sujeito, fatores que só podem ser revertidos a partir da escolha interior do mesmo pelo ‘salto’ de fé. No prefácio a *Works of Love*, George Pattison explica como o filósofo prevê, de certa forma, tendências que se viriam a desenvolver, e que se mantêm até à contemporaneidade:

“É claro que Kierkegaard nunca viu televisão, nunca ouviu a expressão ‘*dumbing down*’, e não sabia nada sobre a ‘cultura de celebridades’ – mas ele já tinha analisado as falhas de uma sociedade na qual tais tendências são crescentes. Se resumíssemos *Works of Love*, talvez pudéssemos dizer que é, afinal, um excecional e eloquente aviso para não nos deixarmos distrair pelo populismo da cultura e sociedade modernas, mas viver em consciência – ou, mais especificamente, pela consciência em serviço do amor.” (WL, xv)

Kierkegaard caracteriza a ‘era presente’ como “a era da publicidade, a era de anúncios diversos: nada acontece, mas ainda assim existe uma publicidade instantânea” (TA, 70), cujo objeto de desejo é essencialmente o dinheiro como abstração: “ele morrerá na ilusão de que, se tivesse dinheiro, então ele haveria vivido, e sem dúvida teria feito algo grandioso” (TA, 75). Criticando os seus contemporâneos, o filósofo afirma que na ‘era presente’ mantemos a terminologia cristã, mas “sabemos que esta não pressupõe nada de decisivo” (TA, 81), e que, de um ponto de vista reflexivo sabemos que essa ordem

cessou já de existir. A inveja torna-se no princípio unificante da humanidade fundada no egoísmo e o nivelamento no modo como a sociedade encontra um falso equilíbrio de igualdade. O conceito de ‘geração’ eleva-se em relação ao ‘indivíduo’, que passa a ser parte de uma abstração coletiva que lhe tolhe os movimentos da interioridade, através da reflexividade e do ceticismo. O filósofo afirma que existe uma “extraordinária quantidade de profecias, apocalipses, sinais e intuições na nossa era, quando muito pouco é feito” (TA, 105). No entanto, a ação individual é limitada de tal forma que, ainda que o sujeito inspirado tenha a responsabilidade de se insurgir, ninguém o levaria a sério caso o fizesse. A proliferação de opiniões na ‘era presente’ está dependente da aceitação pela maioria. Todos são livres de ter uma opinião, mas esta tem de ser apoiada pelo grupo, pois não existe a valorização do espírito individual: “Vinte e cinco assinaturas para a mais tonta ideia constitui uma opinião. Uma persuasiva opinião proveniente da mente mais iluminada constitui um paradoxo” (TA, 106). Aquilo a que Kierkegaard chama ‘opinião pública’ é algo inorgânico e contraditório que bem conhecemos nos dias de hoje.

Em *Works of Love*, o filósofo salienta a importância do desapego ao que é momentâneo e interesseiro: “Quão necessário é o desinteresse nestes tempos nos quais tudo é feito de modo a tornar tudo momentâneo e o momento é considerado como o mais importante” (WL, 337). A apologia que faz ao ‘instante’, vivido pelo indivíduo em silêncio e interioridade, contrasta com a crítica ao momento, valorizado em sociedade como a maior das glórias: “As crianças são educadas para considerar esta a maior grandeza: ser ouvido e admirado por uma hora” (WL, 338). A separação entre o individual e o ‘público’ reside na separação entre a subjetividade e a reflexividade, que apesar que serem confundidos constantemente na ‘era presente’ constituem categorias completamente diversas.

Tanto cineasta como filósofo veem o tempo que lhes é contemporâneo como um contexto de crise espiritual e de valores, que criticam e desafiam a partir da sua arte. Em *Sculpting in Time*, Tarkosvky escreve que “é sempre através da crise espiritual que a cura ocorre” (ST, 193), salientando que o encontro com a fé constitui uma tentativa do indivíduo em se encontrar a si mesmo. A dualidade presente no ser humano provoca-lhe o anseio pela harmonia, apesar de a sua vida ser inundada pela discórdia, e “esta dicotomia é o estímulo para o movimento, a fonte da nossa dor e da nossa esperança: confirmação da nossa profundidade espiritual e potencial” (ST, 193). Kierkegaard expressa uma mesma necessidade da ‘crise espiritual’ na vida humana, de modo a que a

fé seja alcançada. Tal como afirma George Pattison, “o julgamento da dúvida e do desespero é precisamente a ocasião para o ‘eu’ vencer a sua existência autêntica”¹¹⁸.

4. A Liberdade

Kierkegaard afirma que a angústia consiste na manifestação da possibilidade da liberdade. A angústia é a “vertigem da liberdade, que emerge quando o espírito quer postular a síntese” (CA, 61), e, em face desta, a liberdade determina a decisão individual, que Kierkegaard descreve em *The Concept of Anxiety* através da ilustração de uma queda em direção ao precipício: “a liberdade olha a partir de cima a sua própria possibilidade, estendendo a mão à finitude para se segurar a si mesma” (CA, 61). Assim, “a angústia é a condição, ou estado, a partir do qual o sujeito tem de, em liberdade, tornar-se responsável por si mesmo, em fé ou em pecado, tornando-se ou falhando em tornar-se ele mesmo”¹¹⁹. Deus encaminha o indivíduo para si mesmo, para que se torne num ‘eu’, mas o ato de arrependimento só pode ser realizado através de uma escolha que é feita pelo sujeito. Kierkegaard salienta, em *Practice in Christianity*, a liberdade inerente a este processo, afirmando que Deus chama o ser humano a si mesmo “como um ser livre” (PC, 160), acreditando que é esta capacidade do indivíduo em escolher o ‘eu’ através de um compromisso que o afasta do desespero. Esta posição, que se aproxima da posição existencialista sobre a liberdade, afasta-se, no entanto, daquela que foi considerada a liberdade para Sartre, por, no caso de Kierkegaard, este movimento ser realizado através da fé incondicional em Deus.

Tarkovsky distingue liberdade de individualismo, ao afirmar, em *Sculpting in Time*: “Hoje, todos nós estamos infetados com um extraordinário egoísmo. E isso não é liberdade; liberdade significa aprender a exigir apenas de si próprio” (ST, 181). O realizador opõe a liberdade política à liberdade interior, afirmando que: “As liberdades democráticas irrefutáveis existem lado a lado com uma monstruosa e evidente crise espiritual que afeta os cidadãos ‘livres’” (ST, 336). Se, por um lado, o mundo moderno afirma a liberdade do ser humano como o mais importante dos valores, esta consiste apenas numa liberdade social, estabelecida pelo coletivo, e que não corresponde a uma manifestação da interioridade do indivíduo. “A liberdade não é algo que possa ser incorporado na vida do Homem de uma vez por todas: ela tem de ser alcançada

¹¹⁸ Pattison, 1992, p. 169.

¹¹⁹ Pattison, 1992, p. 60.

constantemente por meio da afirmação moral” (ST, 236), ressalva Tarkovsky, aproximando-se da perspectiva de Kierkegaard sobre a busca constante que deve ser realizada pelo sujeito para ultrapassar o desespero e afirmar-se como cristão. O processo de decisão está presente a cada momento e não pode ser simplesmente postulado a nível social. Simultaneamente, “a liberdade é inseparável da consciência” (ST, 233), o que significa que esta consiste, acima de tudo, num compromisso de responsabilidade moral por parte do indivíduo.

Kierkegaard faz a distinção¹²⁰ entre um tipo de liberdade (*‘liberum arbitrium’*) que consiste num livre arbítrio radical e a liberdade (*‘libertas’*) que consiste na verdade que torna o Homem livre (CA, 166). Segundo Louis Pojman, a liberdade é sempre vista em tensão com a necessidade, “quer seja na forma de factividade, necessidade histórica, destino, graça divina, e/ou culpa”¹²¹. Esta posição é demarcada desde logo em *Ou-Ou*, quando A. escreve nos *‘Diapsalmata’*: “Os homens são mesmo irrazoáveis. Nunca utilizam as liberdades que têm, antes exigem aquelas que não têm; têm liberdade de pensamento, exigem liberdade de expressão” (Ou-Ou I, 44). De modo semelhante fala Domenico em *Nostalghia*, ao dirigir-se a Gorchakov: “Não és livre. Todos parecem desejosos de liberdade, falam de liberdade. Mas se vos dessem mais liberdade não saberiam o que fazer dela. Não sabem o que é” [*Nostalghia*, 1:04.59], reafirmando a posição de Tarkovsky sobre a liberdade, que não é estabelecida pela intelectualidade representada pelo poeta no filme, mas pela entrega religiosa do outro personagem. O cineasta considera que a “tentativa de restaurar a harmonia no mundo pode residir na renovação da responsabilidade pessoal” (ST, 235), ou seja, na decisão da interioridade do indivíduo que se encontra o seu ‘eu’ moral. Uma conclusão semelhante é exposta no final de *Two Ages*, quando Kierkegaard recusa o combate ao nivelamento através de mecanismos sociais, mas acredita que a transformação do sujeito é o que realmente importa num mundo que despreza a individualidade.

¹²⁰ Pojman, 1990, p. 49.

¹²¹ Ibidem.

CONCLUSÃO

Alternativas para a Cura Espiritual na Era Presente

Os conceitos de silêncio e imagem surgem, no âmbito da presente investigação, como mecanismos de uma comunicação indireta da fé, que se expressam através da arte (tanto na literatura como no cinema). Estes são elementos que se opõem à própria intenção comunicativa, na medida em que a linguagem constitui neles um efeito secundário, mas que revelam, no entanto, uma ‘verdade’ que diz respeito ao que é universal no ser humano, através da capacidade interpretativa da imaginação, estabelecendo uma partilha extra-discurso. No contexto de uma sociedade contemporânea que valoriza e sobrevaloriza o papel da linguagem e da racionalidade na persecução do conhecimento objetivo, importa encontrar nestes mecanismos que referimos uma alternativa para a reformulação dos valores morais e espirituais. De acordo com as duas obras que nos propusemos a abordar, o espírito é o elemento que constitui fundamentalmente o ser humano, e a relação do mesmo com a subjetividade é essencial para o estabelecimento de uma existência em interioridade. Hoje consideramos a ‘verdade’ como um resultado matemático a partir de um conjunto de proposições objetivas, rol de conhecimentos passível de ser partilhado e herdado pelas futuras gerações. Tarkovsky afirmou numa entrevista, em 1983: “Quando penso no Homem contemporâneo, vejo-o como um cantor num coro, a abrir e fechar a boca ao ritmo da música, mas sem produzir qualquer tom” (TI, 93). Este silêncio que Tarkovsky aponta está longe de se tratar do mesmo silêncio que é elogiado no âmbito da sua obra, tratando-se, sim, de um reflexo da ausência de valores e espiritualidade que diagnosticou à modernidade. Tanto Kierkegaard como Tarkovsky mostram, a partir da sua abordagem a conceitos como ‘liberdade’, ‘amor’, ‘fé’ e ‘sacrifício’, que os mais fundamentais valores que distinguem a nossa natureza não podem ser ensinados, e que só podem ser alcançados pelo indivíduo através da experiência – ao imergir-se em si mesmo, na sua própria subjetividade, onde encontra a tensão entre os mais radicais opostos.

No âmbito desta investigação realizamos dois exercícios distintos: um olhar sobre as características metodológicas adotadas pelo filósofo e realizador, e uma subsequente análise a partir dos filmes de Tarkovsky, no sentido de estabelecer as aproximações de conteúdo entre as obras. Ao estabelecer as aproximações metodológicas, exploramos as semelhanças e oposições entre as obras, sendo que ambos os autores se tratam de homens

de fé, com influência cristã, mas cuja espiritualidade está muito mais dependente da subjetividade individual do que aquilo que o cristianismo defende. Ambos se impuseram no sentido de criticar a passividade e superfluidade da igreja, estabelecendo tentativas estéticas de comunicar a fé ao ‘outro’ (seja ele o leitor ou o espetador). Apesar de apontarem em direções opostas no que toca à relevância da arte na religião, ambos utilizaram meios estéticos para a prossecução de uma semelhante visão da espiritualidade, através de mecanismos de comunicação indireta.

A análise de cada um dos filmes de Tarkovsky permitiu-nos dissecar alguns dos conceitos-chave da filosofia de Kierkegaard, colocando-os em questão, e abrindo o seu rol de interpretações. Em *Andrei Rublev* analisámos o materializar da tensão entre religioso e estético no protagonista, que faz a apologia de um mesmo amor que podemos encontrar na obra espiritual de Kierkegaard, bem como da contemporaneidade com Cristo no âmbito da fé. Em *Solyaris*, e apesar de este filme não ser especialmente profícuo na abordagem à espiritualidade, encontramos grandes bases para a subjetividade em Kierkegaard: imaginação e consciência. Tal como a ‘Zona’ em *Stalker*, o Oceano em *Solyaris* constitui uma materialização da interioridade humana, onde reina o silêncio. Em *Zerkalo* contemplamos a mesma natureza que serve de exemplo ao cristão para Kierkegaard. *Stalker* estabelece a fraqueza como característica essencial do ser humano que aspira a se tornar no ‘cavaleiro da fé’ – figura que se caracteriza pela sua invisibilidade no mundo, como pudemos ver também *Nostalghia*, com a abordagem à loucura e ao absurdo associados à espiritualidade, através da figura do ‘yurodivy’ ou ‘louco por Cristo’ (presente em ambas as obras em estudo). O fenómeno do ‘nivelamento’ criticado por Kierkegaard, encontrou uma representação física na modernidade, através das palavras de Domenico. Em *Offret*, a criança surge como metáfora para a esperança em tempos de crise espiritual, que ambos os autores consideram decisivos para o desenvolvimento (pois a alegria e a fé pressupõem sacrifício). A complexa e paradoxal liberdade em Kierkegaard é explorada por Tarkovsky no âmbito das ações de Alexander, fechando, assim, o dicionário de significações que nos propusemos a abordar.

Consideramos que a análise crítica por nós realizada contribui para uma abertura interpretativa da filosofia de Kierkegaard, bem como da obra cinematográfica de Tarkovsky. Este estudo revelou-se mais abrangente do que era inicialmente esperado, devido à quantidade profusa de aproximações encontradas ao longo da investigação, que, por sua vez, se revelaram bastante profícuas no estabelecimento de pontes entre a obra

cinematográfica e a obra filosófica consideradas. Seria possível dar continuidade a este exercício comparativo, sendo que conceitos como ‘pecado’, ‘tentação’, ‘melancolia’, ‘arrependimento’, ‘oração’, ‘ironia’, ‘imortalidade’, ‘inveja’ ou ‘culpa’, que fazem parte do dicionário de aproximações que nos propusemos a explorar, foram referidos muito vagamente no âmbito desta investigação.

Ambos os legados abordados têm como alicerce basilar o estabelecimento de uma comunicação indireta, com recurso ao silêncio e à imagem. No caso de Kierkegaard encontramos o silêncio a partir da filosofia negativa que estabelece, de estrutura intrinsecamente estética com o objetivo de promover a reflexão no âmbito religioso. Tarkovsky utiliza o silêncio como elemento técnico propiciador de construção de sentido na subjetividade do espectador. Este artifício revela-se, em ambos como um instrumento de promoção da liberdade interpretativa do leitor/ espectador (‘outro’), bem como da responsabilização deste pelas suas conclusões (de modo semelhante àquele que foi introduzido por Sócrates, e ao qual o filósofo dinamarquês faz referência constante, elegendo-o como um dos seus ‘protótipos’ de eleição). A imagem consiste num elemento essencial para Kierkegaard na medida em que faz recorrente uso de parábolas e exemplos nos seus textos, levando o leitor a compreender a sua abordagem a temáticas que são de outro modo, incomunicáveis. De semelhante forma procede Tarkovsky, cujo âmbito artístico se centra fundamentalmente na transmissão do tempo real através da imagem em movimento. Apesar de Kierkegaard associar à imagem características como imediatez e impaciência, no âmbito do seu exercício estético, Tarkovsky lutou contra tal tendência, procurando estabelecer a sua imagem cinematográfica como documental, testemunha do tempo e da vida reais, oferecendo a realidade com todas as suas possíveis interpretações, a partir das quais a ‘verdade’ é suscetível de surgir em cada espectador.

Silêncio e imagem interseitam-se num mesmo caminho em direção à expressão de conceitos como ‘espírito’, ‘divino’, ‘fé’, ‘consciência’, ‘interioridade’ – que não encontram reflexo na linguagem, limitada pela sua aplicação no universo pragmático, objetivo, social. O mecanismo de transmissão da subjetividade encontra-se, assim, fora da linguagem deste tipo e requer formas alternativas de expressão, que são exploradas tanto pelo filósofo como pelo realizador de forma exemplar. O recurso ao ‘instante’ na arte, que faz com que a obra se assuma como inspiração à subjetividade humana, é algo que se encontra também imanente a ambos os objetos de estudo que nos propusemos a abordar. A dualidade e paradoxo estabelecidos no âmbito da obra de Kierkegaard, e que

expressa a síntese inerente ao ser humano que este descreveu, é objeto de constante tensão na interioridade do mesmo – e esta característica está presente também em Tarkovsky, que apresenta personagens complexos, que se debatem consigo mesmos e com o mundo sem abandonarem a sua busca individual pelo estabelecimento do seu próprio ‘eu’.

A imagem de Tarkovsky situa-se entre o idílico e o realismo, a beleza geométrica premeditada e o caótico e circunstancial. A tela constitui a ilusão de realidade, e a sua imagem corresponde ao efeito da parábola em Kierkegaard. Os personagens de Tarkovsky são páginas em branco¹²² sujeitos a experimentação, tal como os pseudónimos de Kierkegaard. Eles temem ser abandonados pela objetiva¹²³, fitando-a de frente, tal como os pseudónimos se dirigem ao seu leitor – eles não existem sem audiência que os interprete. Este olhar que é lançado sobre o leitor/ espetador encontra-se para lá da objetividade e do espaço temporal, é o olhar da divindade, ou seja, o nosso próprio olhar sobre o mundo e o que nesse âmbito é partilhado universalmente, com toda a espécie humana. O silêncio é a ausência da linguagem, da comunicação, mas também o campo extra-linguagem, o que não se comunica por, paradoxalmente, constituir uma entropia em termos comunicativos – nada se pode dizer quando há demasiado para ser dito. O silêncio esconde em si a imagem, a ideia, o que se expande para além da reflexividade e se aloja no seio do crente como um marco. Esta é a presença, a imponente revelação que cessa a necessidade de usar palavras, mas que impele o ser humano para o esvaziamento das suas faculdades lógicas. O milagre transfigura-se privilegiadamente através dela, de uma composição subjetiva feita a partir da objetividade, com recurso à imaginação. Não há nada a dizer sobre a imagem, pois ela comunica por si mesma – relegamo-nos ao silêncio. Ambos os conceitos/ mecanismos encaminham o sujeito para a fé, a paradoxal decisão em direção ao eterno que é tomada em liberdade por parte do indivíduo.

Consideramos que as aproximações que estabelecemos constituem, num mesmo sentido, um ponto de partida para o estabelecimento de novas perspetivas para a fé e a espiritualidade na contemporaneidade, sendo que silêncio e imagem se distinguem como recursos essenciais para o estabelecimento de uma comunicação indireta da experiência subjetiva, tão longe de ser considerada relevante nos tempos que correm. Interessa olhar para esta temática com curiosidade e espírito criativo, qualidades que tanto a obra de Kierkegaard como de Tarkovsky promovem através da liberdade interpretativa implícita

¹²² Bird, 2008, p. 75.

¹²³ Ibidem.

nas mesmas, bem como da sua concepção paradoxal e ambígua, que assume a ignorância humana e as limitações da ciência e racionalidade. Num dos planos de *Zerkalo*, vemos uma mão que toca o fogo, como se na intenção de fazer acordar algo em si a partir da auto-infligência de um sofrimento que está longe de ser apenas dor, mas que engloba aquilo a que o filósofo chamou alegria. As casas ardem nos filmes de Tarkovsky, num ato sacrificial que nega a objetividade e se insurge contra a materialidade – a salvação nasce das cinzas de tudo o resto, pois só é salvo aquele que tudo arrisca (CUP, 427). Que o desastre e o desespero acordem a espiritualidade no seio da nossa consciência alienada.

BIBLIOGRAFIA

Kierkegaard, Søren,

Kierkegaard's Journal's and Notebooks, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 2007.

The Concept of Irony With Continual Reference to Socrates, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1990.

Ou-Ou: Um Fragmento de Vida (Primeira Parte), Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

Ou-Ou: Um Fragmento de Vida (Segunda Parte), Lisboa, Relógio d'Água, 2017.

Temor e Tremor, Lisboa, Relógio d'Água, 2009.

Repetição, Lisboa, Relógio d'Água, 2009.

Migalhas Filosóficas, Lisboa, Relógio d'Água, 2012.

The Concept Of Anxiety, Nova Iorque, Liveright, 2014.

Stages on Life's Way, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1988.

Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Fragments, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1992.

Two Ages: A Literary Review, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1978.

Works of Love, Nova Iorque, Harper Perennial, 2009.

Kierkegaard's Writings, 21: For Self-Examination / Judge For Yourself!, Princeton, Princeton University Press, 2015.

The Point of View, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1998.

The Sickness Unto Death, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1980.

Practice in Christianity, Nova Jérĩa, Princeton University Press, 1991.

Spiritual Writings: A New Translation and Selection, Nova Iorque, Harper Perennial Modern Thought, 2010.

Tarkovsky, Andrei,

Sculpting in Time, Austin, University of Texas Press, 2017.

Time Within Time: The Diaries 1970-1986, Londres; Boston, Faber and Faber, 2002.

Bibliografia Secundária:

Aristóteles, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2016.

Beauvoir, Simone, *O Segundo Sexo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1976.

Bernier, Mark, *The Task of Hope in Kierkegaard*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Bird, Robert, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008.

Botz-Bornstein, Thorsten, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2007.

Damour, Franck (ed.), *Tarkovsky*, Veneza, Éditions de Corlevour, 2016.

Ferrari, Jean-Christophe, *Le Miroir de Andrei Tarkovski*, Liège, Yellow Now, 2009.

Gianvito, John, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Jackson, Mississippi University Press, 2006.

Green, Ronald Michael, *Kant and Kierkegaard on Time and Eternity*, Macon, GA, Mercer University Press, 2011.

Hughes, Carl S., *Kierkegaard and the Staging of Desire: Rhetoric and Performance in a Theology of Eros*, Nova Iorque, Fordham University, 2014.

Llevadot, Laura, *Kierkegaard through Derrida: Toward a Postmetaphysical Ethics*, Colorado, Davies Group, 2013.

Lowrie, Walter, *A Short Life of Kierkegaard*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

Mackey, Louis, *Kierkegaard: A Kind of Poet*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

Marino, Gordon (ed.), *The Quotable Kierkegaard*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

Marder, Michael, *Energy Dreams: Of Actuality*, Nova Iorque, Columbia University Press, 2017.

Mooney, Edward F. (ed.), *Ethics, Love, and Faith in Kierkegaard: philosophical engagements*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

Mulder, Jack., *Kierkegaard and the Catholic Tradition: Conflict and Dialogue*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

Nordentoft, Kresten, *Kierkegaard's Psychology*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1978.

Pattison, George, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2002.

_____ *The Aesthetic and the Religious: From the Magic Theatre to the Crucifixion of the Image*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1992.

_____ *The Philosophy of Kierkegaard*, Chesham, Acumen, 2005.

Platão, *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017.

Podmore, Simon D., *Kierkegaard and the Self before God: Anatomy of the Abyss*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

Pojman, Louis P., *Kierkegaard on Faith and Freedom*, Oxford, University of Mississippi, in *International Journal for Philosophy of Religion* Vol. 27, No. 1/2, pp. 41-61, Kluwer Academic Publishers, 1990.

Ryan, Bartholomew, *Kierkegaard's Indirect Politics: Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno*, Nova Iorque; Amsterdão, Brill/Rodopi, 2014.

Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film*, Oakland, University of California Press, 2018.

Shakespeare, Steven, *Kierkegaard and the Refusal of Transcendence*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

Shmueli, Adi., *Kierkegaard and Consciousness*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

Skakov, Nariman, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, Londres; Nova Iorque, Tauris Publications, 2012.

- Stewart, Jon (ed.), *A Companion to Kierkegaard*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2015.
- _____ (ed.), *Kierkegaard and his Contemporaries: the Culture of Golden Age Denmark*, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 2003.
- _____ *Søren Kierkegaard: Subjectivity, Irony, & the Crisis of Modernity*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2015.
- Tietjen, Mark A., *Kierkegaard, Communication, and Virtue: Authorship as Edification*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.
- Tsakiri, Vasiliki, *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- Walsh, Sylvia, *Kierkegaard: Thinking Christianly in an Existential Mode*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009.
- Weil, Simone, *Gravity and Grace*, Londres; Nova Iorque, Routledge Classics, 2003.
- Ziolkowski, Eric (ed.), *Kierkegaard, Literature, and the Arts*, Illinois, Northwestern University Press, 2018.

FILMOGRAFIA

Tarkovsky, Andrei,

O Rolo Compressor e o Violino [Katok i Skripka], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1960).

A Infância de Ivan [Ivanovo Detstvo], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1962).

Andrei Rublev [Andrei Rublev], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1971).

Solaris [Solyaris], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1972).

O Espelho [Zerkalo], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1975).

Stalker [Stalker], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1979).

Nostalgia [Nostalghia], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1983).

O Sacrifício [Offret], Lisboa, Leopardo Filmes, 2016 (Original: União Soviética, Mosfilm, 1986).

Filmografia secundária:

Baglivo, Donatella, *Tarkovsky: A Poet in the Cinema*, Itália, 1983.

Marker, Chris, *One Day in the Life of Andrei Arsenevich*, França, 2010.

Sukurov, Alexandr, *Moscow Elegy*, Moscovo, 1987.